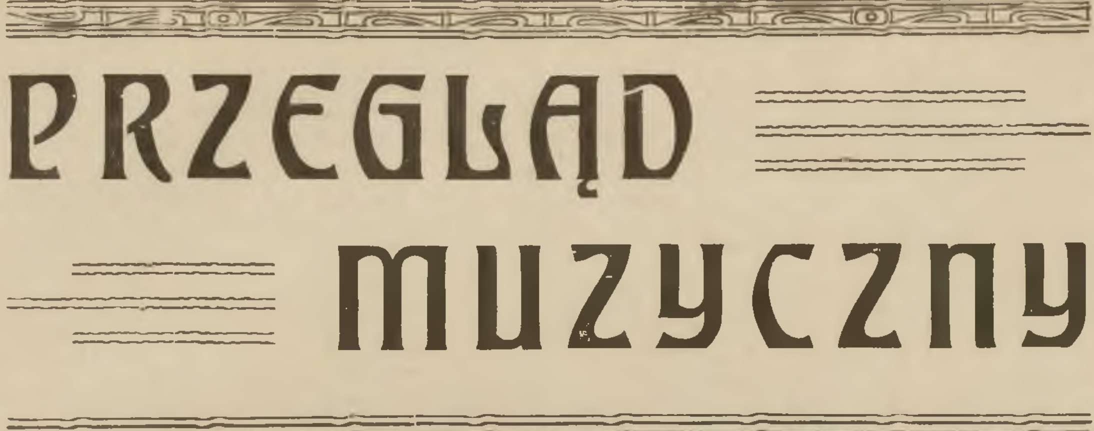
PRZEGLĄD MUZYCZNY

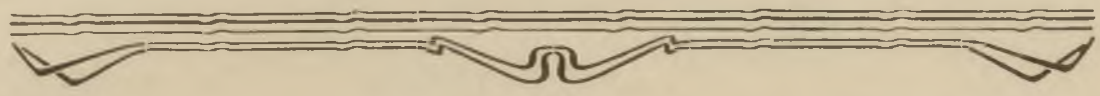
WARSZAWA, 15 Grudnia 1912 r.

ZESZYT 24 (101).

ROK V.

15 grudnia 1912 r. № 24 (101).





FILIP LIBERMAN

O nauce gry fortepjanowej.

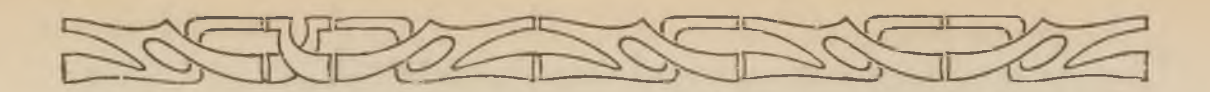
(Ciąg dalszy).

Pierwsze prace teoretyczne, dotyczące pedagogji instrumentalnej, ukazują się w wieku XVI. W jakim stanie znajdowała się pedagogja do w. XVI, możemy jedynie snuć domysły, lecz — z braku faktycznych danych — nic stanowczego na ten temat powiedzieć się nie da.

Uważając za zbyteczne kolejne wyliczanie wszystkich prac XVI w. z zakresu pedagogji muzycznej, wymienię jedynie niemieckie „Fundamentum" Hansa Buchnera; w pracy tej spotykamy pierwsze wskazówki, dotyczące aplikatury. Interesującą jest również rozprawa w języku włoskim o grze organowej i fortepjanowej XVI w. Tytuł tej rozprawy: „Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi ed stromenti da penna" (Wenecja 1597). Nad książką tą warto zatrzymać się dłużej, albowiem zawiera ona wskazówki zadziwiająco podobne do współczesnych wymagań pedagogji gry fortepjanowej. Praca, o której mowa, zawiera myśli słynnego Klaudjusza Merulo (1533—1604); uczeń jego, Diruta, podjął się wdzięcznej roli zaznajomienia współczesnych z poglądami pedagogicznymi swego gienjalnego nauczyciela. W „Dialogo" znajdujemy między innemi takie wskazówki: Przy fortepjanie — według słów Diruta — trzeba siedzieć tak, żeby tułów wypadł w pośrodku klawjatury, *ruchy tułowia nie są dozwolone.* Głowę należy trzymać prosto, lecz jednocześnie nie pozbawiać jej powabu. *Kiść ręki powinna być wprowadzana w ruch przy pomocy ramienia,* przytem starać sie, żeby była w prostej linji z przedramieniem. Palce powinny być trochę zaokrąglone, a zaokrąglenie takie powinny mieć nietylko te palce, które w dany moment atakują klawisze, lecz i te, które chwilowo nie przyjęły udziału w grze i trzymane są nad klawjaturą. Wreszcie kiść ręki powinna być elastyczna, nienaprężona, gdyż w przeciwnym razie palce niezdolne są do szybkiego poruszania.

Znany uczony niemiecki, dr. Karol Krebs, uważa Dirutę za nowatora w dziedzinie pedagogji fortepjanowej, jednak Kinkeldey („Orgel und Klavier in der Musikgeschichte des XVI Jahrhunderts") twierdzi, że analogiczne zasady gry na fortepjanie znane były w Hiszpanji jeszcze przed Dirutą. Zwróćmy się więc na chwilę w stronę Hiszpanji. Nie zatrzymując się nad Don Cabezonim, poświęcimy więcej czasu i miejsca współczesnym mu Janowi Bermudo i Tomaszowi Sancta Maria.

Jak już wspomniałem wyżej, pisze Bermudo w swojej pracy p. t. „Declaracion de instrumentos musicales", że dla nauczenia się gry organowej potrzeba 20 lat życia. „A zdarzają się i takie wypadki — dodaje dalej — że nauka ta trwa nawet całe życie; wszystko zależy od wyboru nauczyciela. Za conditio sine qua non techniki wirtuozowskiej uważać należy dobry układ ręki i palców. Wszystkiego tego nie ucz się jednak u dyletanta, gdyż inaczej pozostaną braki, których tak łatwo nie usuniesz.



Lepiej ponieść dwa razy tak duży wydatek na dobrego pedagoga, który poprowadzi cię po właściwej drodze, aniżeli tracić małe sumy na indywiduum, nie mające pojęcia ani o prawidłowym układzie ręki, ani też o elementarnych podstawach ułożenia palców.“

Współrodak Bermuda, Sancta Maria, swem również kapitalnem dziełem: „Arte de taner fantasia“ wystawia sobie świadectwo, że jest znakomitym, jak na owe czasy, pedagogiem.

„Prawidłowa gra opiera się na ośmiu warunkach. Po pierwsze: na grze rytmicznej, po drugie: na dobrem ułożeniu ręki, po 3: na prawidłowem uderzaniu, 4) na grze dokładnej i przejrzystej, 5) na szybkiem wykonywaniu biegników, 6) na dobrej aplikaturze. 7) na grze z wyrazem i 8) na dobrem wykonywaniu grupettów i treli.“ Pod prawidłowym układem ręki Sancta Maria pojmuje: przedewszystkiem — według jego słów — rękę należy trzymać skurczoną na podobieństwo kociej łapki. Kości stawowe występować nie powinny. Kiść ręki, począwszy od pierwszych stawów palcowych, powinna się opuszczać na dół w ten sposób, żeby palce znajdowały się wyżej od kiści. Przy takim układzie ręki palce — według Sancta Marii — są wyprężone, przez co zwiększa się niewymownie siła uderzenia. Smyczek daleko silniej odskakuje od strun. jeżeli się nim mocno naciska To samo można powiedzieć o palcach: im więcej będą wyprężone, tem silniejszy i jaśniejszy będzie ton.

Powtóre: rękę należy zwężyć, a to w sposób następujący: wszystkie palce od drugiego do piątego powinny być ściągnięte; pierwszy palec należy zgiąć do środka, to samo zrobić z piątym palcem, przytem ten ostatni powinien nawet dotykać dłoni*). Zgięte palce pierwszy i piąty stanowią warunek prawidłowego ułożenia ręki. Układ ręki z wyciągniętymi palcami (w szczególności pierwszym i piątym) nie prowadzi do celu, gdyż wtedy kiść ręki jest zdrętwiała i niezdolna do gry.

Po trzecie: palce środkowe zawsze powinny się znajdować ponad klawjaturą i być gotowe do uderzenia. Palec drugi należy trzymać trochę wyżej od pozostałych. Część ręki od łokcia do ramienia powinna się dotykać korpusu, jednak bez skrępowania, gdyż to przeszkadza w swobodnem wyk nywaniu pasaży.

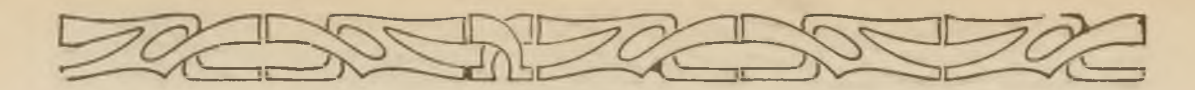
Co do uderzenia. Prawidłowe uderzenie uwarunkowane jest sześcioma punktami: 1) Uderzać należy brzuszkiem palca i tak, żeby paznokieć nie dotykał klawisza. Dla wyrobienia sobie tego sposobu uderzania zaleca się grać ręką opuszczoną na dół i palcami wyprostowanymi (zwłaszcza środkowy). W ten sposób ułożone palce nie zbłądzą nigdy z raz obranej drogi. 2) Klawisz należy atakować energicznie i z rozmachem. 3) Uderzać należy obiema rękami jednocześnie i 4) z niezbyt znacznej odległości. W tym celu palce powinny się znajdować możliwie blisko nad klawjaturą i po uderzeniu klawisza nie powinny być podnoszone wysoko. Palce zarówno kiedy są opuszczane na klawisze, jak i wtedy. kiedy się je podnosi, powinny być jednakowo ułożone. Dużo traci na wartości gra, jeżeli po zaatakowaniu klawisza palce podnosimy zbyt wysoko. Przytem zbyt wysokie podnoszenie palców przyczynia się do skrócenia brzmienia dźwięku. Dłoń powinna zostać nieruchomą: poruszamy tylko palcami. Zarówno klawisze białe, jak czarne należy uderzać z brzegu. 5) Klawisz należy wciskać możliwie jak najgłębiej, przytem nie należy przekraczać granic możliwości i unikać krańcowości. 6) Po zaatakowaniu klawisza, ręki nie należy ani rozluźniać, ani też naprężać.

Takie są mniej więcej zasady Sancta Marji. Przedtem, nim przejdę do Couperin'a, zwrócę uwagę na wspominany przez Seifferta (Geschichte des Klavierspiels) rysunek z XVI wieku, który przedstawia pewną młodą damę, grającą na klawikordzie. Sądząc z rysunku, układ rąk stosownie do wymagań Diruta był lekki i niewymuszony, lecz palce 4 i 5 zwieszały się i, wbrew głównej zasadzie, nie znajdowały się ponad klawjaturą i nie były gotowe do uderzenia.

Przejdźmy teraz do wielkiego — za jakiego mieli go francuzi — Franciszka Couperin'a (1668—1733). W swojej „L'art de toucher le clavecin“ Couperin pisze,

---

*) Nie należy zapominać, że w czasach, kiedy żył Sancta Maria, grano przeważnie trzema środkowymi palcami i że palce skrajne były używane tylko w razach wyjątkowych.



co następuje: Siedzieć trzeba tak, żeby łokieć, kiść i palce były w prostej linji *). Siedzieć należy przed medjum klawjatury z nieznacznem przechyleniem na prawo, przytem tak, żeby — jak już było powiedziane — łokieć, kiść i palce znajdowały się w prostej linji. Nie ściskać kolan; obie nogi powinny mieć jednakową pozycję, ewentualnie prawą można wysunąć trochę naprzód.

Palce powinny być w bliskiej odległości od klawjatury. Uderzenie z góry robi grę suchą i szorstką. Grę wirtuozowską i przejrzystą osiągnąć można nie wskutek silnego uderzenia, a tylko elastycznością i gibkością palców. Grając na klawjaturze twardej, łatwo jest stracić te dwa tak cenne przymioty.

Jan Filip Rameau (1683 — 1764) w doskonałej „Méthode de la mécanique des doigts sur le clavecin" mówi: Siedzieć przy fortepjanie trzeba tak, żeby łokcie były trochę nad klawjaturą. Od pozycji palców pierwszego i piątego zależną jest pozycja palca średniego. Wobec tego te dwa palce powinny być zaokrąglone, zaś łokieć ręki należy trzymać swobodnie przy korpusie.

Skoro więc naturalna pozycja palców, kiści ręki i łokcia została już ustanowiona, należy zasady co do układu ręki i palców przestrzegać. Nie trzeba zapominać, że kiść ręki powinna być lekka i elastyczna. Ten ostatni warunek przyczynia się do wyrobienia niezależności palców. Powierzchnia dłoni powinna być jak martwa. Rola jej ogranicza się jedynie do podtrzymywania palców i nadawania im odpowiedniego kierunku. Ruchy rąk należy zredukować do minimum. *Poruszać ręką można jedynie w tym wypadku, jeżeli którejkolwiek nuty nie możemy dosięgnąć palcem.* Przytem większy ruch ręki dozwolony jest tylko wtedy, jeżeli nie można tego uskutecznić ruchem bardziej ekonomicznym. Dążyć należy wszelkiemi siłami do zdobycia *niezależności* palców. Klawisz powinien być atakowany tak, żeby w tej czynności brał udział tylko sam palec. Palce podnoszą się i opuszczają jednocześnie. Wszelkie naprężenia nie powinny mieć miejsca. Siła uderzenia powinna być we wszystkich palcach równomiernie rozmieszczona, gdyż w przeciwnym razie trudno dojść do lekkości i biegłości ruchów. Pożądane jest, żeby palce lekko opadały na klawisze; tą drogą unikamy szorstkości i stukania. W początkach nauki należy grać na instrumentach z miękką klawjaturą i tylko stopniowo można zmieniać na więcej twarde. Kiedy grający opanuje już w dostatecznym stopniu instrument, należy siadać nieco niżej, żeby kiście rąk zwieszały się ku dołowi. Siedząc w ten sposób, łatwiej jest atakować klawisze i przez to samo gra staje się więcej zwięzłą (legato).

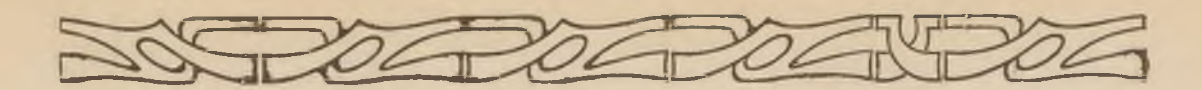
Dominik Scarlatti (1685—1757), jako wirtuoz, odpowiadał wszystkim warunkom, jakie tylko wymagane były od pjanisty jego czasu. Wykonywać utwór wielogłosowy z taką doskonałością i niezależnością palców obydwuch rąk, że słuchaczowi wydawał się najwyżej dwugłosowym; robić idealnie równe tryle dwiema rękami jednocześnie; zmieniać palce z zadziwiającą szybkością na powtarzających się nutach; składnie i szybko zmieniać ręce w szybkich figurach — wszystko to już potrafili poprzednicy Scarlatt'iego. Jest to zresztą bardzo zrozumiałe. Do takich rezultatów doprowadzał równomierny rozwój wszystkich palców, spowodowany grą polifoniczną; jednak Scarlatti poszedł dalej **).

On pierwszy dał możność kiści ręki i przedramieniu odegrania ważnej roli w rozwoju techniki gry fortepjanowej. Korzystając z gibkiej kiści i przedramienia, z niezrozumiałą na owe czasy łatwością wykonywał najbardziej trudne figuracje w tercjach i sekstach. Oktawy Scarlatti'ego zdawały się być szczytem doskonałości. Nikt przed nim nie umiał z taką pewnością przekładać rąk w szybkich pasażach. Skoki na najbardziej oddalone odległości udawały mu się jak lepiej nie trzeba. Podobną sprawność techniczną Scarlatti'ego współcześni uważali za czarodziejską.

---

*) Dzieciom dobrze jest podłożyć pod nogi poduszkę. Stanowić ona będzie punkt oparcia dla nóg. Według Couperin'a naukę gry na fortepjanie najlepiej zaczynać w szóstym roku życia. W tym wieku palce rozwijają się najlepiej. W pierwszym okresie rozpoczęcia nauki należy mieć lekcje z dziećmi codziennie, gdyż dziecko w ciągu kwadransu zdolne jest zepsuć to, czego nauczyciel nauczył go w ciągu całej godziny. Niektóre osoby grając, mają zwyczaj poruszać muskulami twarzy, wykrzywiać usta i t. p. Chcąc kogo z tego nagannego przyzwyczajenia wyleczyć, dobrze jest postawić przed grającym zwierciadło. Couperin zalecał najpierw grać na spinecie na klawesynie manualowym i stopniowo przechodzić do instrumentów z bardziej twardą klawjaturą.

**) Seiffert: „Geschichte des Klavierspiels".



Jan Sebastjan Bach był gienjalnym wirtuozem w dziedzinie muzyki polifonicznej, lecz i on nauczył się dużo od Scarlatti'ego. Posłuchajmy, co mówi Forkel o Bachu, jako nauczycielu i o jego metodzie nauczania. „Przedewszystkiem dążył Bach do tego, żeby uczniowie jego mieli prawidłowe i piękne uderzenie. W tym celu nakazywał grać palcami zaokrąglonymi i trzymać je tak, żeby kończyny znajdowały się w linji równej; przed uderzeniem palec nie powinien dotykać klawjatury, a znajdować się nad nią i być zawsze przygotowanym do zaatakowania klawisza. Podobny układ ręki i palców miał na celu następujące wymagania: 1) Palca nie należy rzucać na klawisz, a położyć z świadomością wewnętrznej siły i panowania nad nim. 2) Przenoszona na klawisze siła wewnętrzna powinna być podzielona równomiernie i tak, żeby palce po uderzeniu klawisza nie podnosiły się zaraz w górę, a stopniowo wciągały się do środka dłoni, zsuwając się z brzegu klawisza. 3) Taki rodzaj wciągania i zsuwania palca przenosił siłę ciężkości z jednego palca na drugi w ten sposób, że następny dźwięk, nie będąc oderwanym momentalnie od poprzedniego, jakby wychodził z tego ostatniego."

Zalety takiego rodzaju gry, według słów Forkela, były następujące: 1) Zaokrąglenie palców przyczyniało się do ich lekkości i gibkości. Stukanie po klawiszach, spotykane u osób grających palcami niedostatecznie zaokrąglonymi, przy takim układzie palców nie miało miejsca. 2) Ściąganie palców do środka dłoni wytwarzało grę jasną i przejrzystą. Ton w ten sposób osiągnięty był równy i okrągły, a pasaże miały dużo blasku. 3) Uderzając kończynami palców, grający wywoływał wibrację strun i tą drogą dźwięk był nietylko piękniejszy, ale i trwał dłużej. Ale poza temi zaletami bachowskiej metody gry na fortepjanie, najgłówniejsza — jak pisze Forkel — była ta, że wykluczała grę wymuszoną i naprężoną i doprowadzała do ekonomji siły.

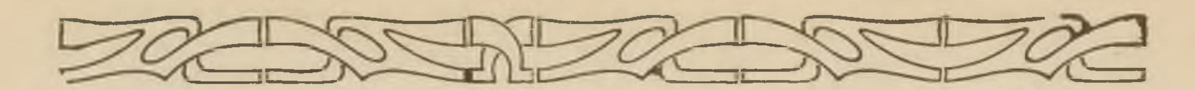
„Bach z taką powiewnością dotykał klawiszy, że poruszenia palców były ledwo dostrzegalne. W ruchach brały udział tylko pierwsze stawy palców; kształt ręki, nawet w bardzo trudnych technicznie miejscach, pozostawał zaokrąglony; palce podnosiły się zlekka i nie wyżej jak podczas zwykłego wykonywania trylu. Przytem, gdy uderzał jeden, inne były w pozycji nieruchomej. Pozostałe części korpusu brały jeszcze mniej udziału w grze, co należało do rzadkości, zwłaszcza jeżeli ręce nie były przyzwyczajone do należytej lekkości."

Oprócz tego wszystkiego, niewątpliwą zasługą Bacha, jako pedagoga, jest ulepszenie aplikatury. Do czasów Bacha na kilka klawiszów wypadała jedna struna, wskutek czego trudno było nastroić dobrze instrument. Wobec tego trzeba było grać tylko w takich tonacjach, które brzmiały czysto. Z tego również powodu nie znajdowano potrzeby posługiwać się palcami pierwszym i piątym. Dwa te palce używane były tylko przy większych odległościach. Palce środkowe trzymane były prosto, a skrajne opuszczały się w dół. Z chwilą, kiedy w grze częściej był używany pierwszy palec, pozostałe przyjęły formę zaokrągloną. Bach pierwszy posiłkował się w gamach pierwszym palcem w taki sposób, jaki stosujemy obecnie. Spitta, znany bjograf Bacha, twierdzi, że Bach wykonywał tryle 4 i 5 palcem z taką samą łatwością, jak i pozostałymi palcami.

W początkach nauki Bach zalecał swoim uczniom granie ćwiczeń na wyrobienie prawidłowego uderzenia, aplikatury i niezależności palców. Ćwiczenia takie trwały kilka miesięcy, a na osłodę gorzkich chwil dawał jaki niewielki utwór, napisany ad hoc; kompozycja taka dostosowaną była do sytuacji i miała zawsze jakieś z góry uplanowane techniczne cele.

Na zakończenie tej, naturalnie niewyczerpanej jeszcze, analizy uważam za konieczne dodać kilka słów.

Bezwątpienia, z chaosu przytoczonych sprzecznych poglądów i zasad trudno wyprowadzić jakikolwiek wniosek. W rzeczywistości chaos panował nawet daleko większy, aniżeli to się wydaje z niniejszego artykułu, gdyż nie należy zapominać, że przytoczyłem tylko poglądy wybitniejszych koryfeuszów sztuki muzycznej, a wszak za nimi mamy jeszcze cały szereg dii minores, których nazwiska nie znalazły się na liście, a którzy działali bądźcobądź w imię własnych przekonań, i nie można zaprzeczyć, że ci dii minores przyczyniali się również do rozwoju poglądów na ówczesną pedagogję.



W następnym zeszycie podam główniejsze zasady pedagogji czasów nowszych aż do chwili obecnej i dopiero wtedy zajmę się dawno obiecanem oddzieleniem ziarna główniejszych zasad od zbytecznej łupiny bezgranicznych sprzeczności.

(D. c. n.)

Dr ADOLF CHYBIŃSKI

JAN GALL.

Oto jedna z artystycznych tragiedji, jakie w latach ostatnich przeciągnęły szeregiem przez scenę muzycznego theatrum w Polsce!

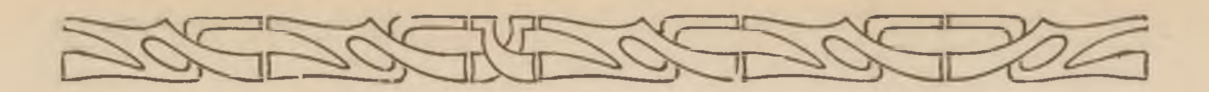
Zmarł muzyk, w którym artysta zamilknął oddawna, którego bardzo znaczny talent rozbił się o kanty zimnej prawdy życia, a ku czemu popchnęła go najstraszniejsza z gangren twórczości: brak surowej dyscypliny podczas studjów i — co zatem idzie - coraz więcej zanikający samokrytycyzm, czyli brak kryterjów estetycznych.

Gall kształcił się — jak głoszą jego bjografje — u różnych mistrzów pedagogji kompozytorskiej, między innymi zaś i u Rheinbergera w Monachjum, kontrapunktysty i znakomitego kompozytora. Żywość nadmierna temperamentu, brak skupienia i powagi myśli nie mogły, niestety, studjów tych zamienić w owocne wyniki! Z dzieł późniejszych Galla wnosimy, że gdyby studja jego były gruntowniejsze, powitalibyśmy w nim niezawodnie drugiego Silchera lub Hegara.

Zdanie to wypowiadam bez zastrzeżeń, bo niema w talencie, a nawet w wiedzy Jana Galla przeczących temu momentów. Jakżeż inaczej wyglądałaby historja muzyki polskiej (nowszej), gdyby u wielu kompozytorów naszych wiedza dorównywała talentowi?! Wiedza ta przecież chroni artystę przed poniżeniem się wobec siebie samego i wobec tłumów, żądnych zawsze „muzyczki", rzadko muzyki. Wiedza pogłębia inteligiencję (artystyczną), wyszlachetnia smak estetyczny, myśli zaś przydaje tej powagi, z jaką umysł wytrawny odnosi się do sztuki. Wiedza wreszcie chroni przed szowinizmem i zapewnia możność jednakowego entuzjazmu dla kierunków „najstarszych" i „najnowszych", stwarzając nadto silny punkt oparcia dla indywidualnych dążeń. Zbrojny nią artysta nie pozwala się prowadzić tłumom, lecz wiedzie je sam ku nowym światom, bez względu na to, co powie krytyka lub tak zwana „krytyka"...

Musimy jednak wziąć tu w rachubę i warunki zewnętrzne. One to, jak wiadomo, artystów mocnych wynoszą do szczytów, słabszym podcinają skrzydła. Tylko miernotom, którym nie zapał dla sztuki, lecz dla życia i jego błyszczącej nędzy przewodzi w drodze ku przyszłości, tylko im służy taka atmosfera, zwłaszcza kiedy inne okoliczności, najczęściej poza sztuką leżące, przychodzą im w pomoc. Ale Gall był zbyt nieporadny życiowo, ażeby mógł nawet o takie „sukcesy" czynić starania! Talent, mimo ciągłe *discrimina rerum*, utrzymywał go na powierzchni życia muzycznego. Stał się trubadurem, popularnym pieśniarzem, umiejącym zaspokoić tych, którzy żądali od muzyki tylko wzruszeń lirycznych, a którym obce było pojmowanie refleksyjnego pierwiastka w muzyce, tak jak wymagają tego dzieła o prawdziwie głębokim podkładzie twórczym i myślowym.

Mylnem wyda się mniemanie, iż tego właśnie pierwiastka nie posiadał jego talent. Przeciwnie. Gall, wykształcony na dziełach Bacha, Händla, Mozarta, Brahmsa i tego kierunku mistrzach, zmężniałby niezawodnie i stałby się może neoklasykiem, ze względu na swe przekonania, pieśni wielogłosowej. Niewątpliwie dobrze, — nawet z całą dokładnością znać on musiał „chóry" Mendelssohna i jego kierunku. To dało mu podstawę do doskonałego opanowania faktury harmonicznej wokalnej, a więc doskonałego brzmienia, co walczy o lepsze, czasem zaś przewyższa swą „wyrafinowaną prostotą" najlepsze polskie kompozycje choralne nowszych czasów. Gdyby posiadł styl polifoniczny, mógłby pokusić się o złote ostrogi naszych klasyków polifonji chóralnej dawnych czasów (od XVI—XVIII wieku). Mam pewne przekonanie, że na własną rękę, t. j. przez silnie intuicyjny talent osiągnąłby i to w zupełności.



Gdzież jednak i kiedy miał Gall do rozporządzenia wielkie chóry mieszane, któreby wyćwiczyły jego wiedzę w drodze praktyki, choćby czysto zewnętrznej? A potem znów talent jego i jakąkolwiek inicjatywę niweczyły w samym zaczątku pożałowania godne przeciwności fizyczne. Rozkład więc następował zwolna, sprzyjał zaś jeszcze temu właściwy kompozytorom wyłącznie chóralnym brak silnie zarysowanej fizjognomji. I tak pozostał tylko śpiewakiem ludowym.

Przepięknym owocem twórczości Galla będzie zawsze gorącego polecenia godne harmonizowanie pieśni ludowych, w których ze zdolnością, wytrzymującą najobjektywniejszą krytykę, uchwycił istotnie to, co leży w charakterze pieśni naszego ludu. Po wyłączeniu pieśni z tekstami wątpliwej wartości, przeważnie nieludowemi, lecz raczej o podmiejskim stemplu, zebrać można wieniec, który kompozytor zasłużenie z naszych polnych kwiatów uzbierał sam dla siebie.

O trylach w fortepjanowych utworach Mozarta.

W jednym z ostatnich numerów „Allgemeine Musik Zeitung" pomieszczono list Wandy Landowskiej, opatrzony wstępem od Redakcji, treści następującej:

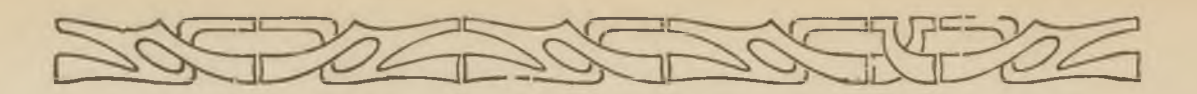
„W poczytnem piśmie jednej z niemieckich stolic, krytyka niedawno zarzuciła pani Wandzie Landowskiej, że w koncercie Es-dur Mozarta rozpoczyna tryl od górnej nutki. Według mniemania recenzenta, nutka główna jest do rozpoczęcia trylu obowiązującą według klasyków wiedeńskich. Znana z prac historyczno-muzycznych gienjalna klawesynistka, Wanda Landowska, autorka rozpowszechnionej książki „Musique ancienne", odparła zarzut listem, który i naszych czytelników zainteresuje. Oto treść listu:

„W jednym z ostatnich numerów pańskiego pisma krytyk muzyczny poruszył niezmiernie dla interpretacji Mozarta ważny problemat. Nie przedstawia on wprawdzie takiej aktualności, jak ostatnie wypadki wojenne. Ale kiedy już dawno zapomną o przebiegach wojny, Mozart zachowa wieczną aktualność. To mi daje nadzieję, że słowa moje uprzejmie w piśmie pańskiem przyjęte zostaną.

„Krytyk zarzuca mi, że tryl, „ten tak ważny ornament", rozpoczynam od górnej nutki. Ale rozpocząć tryl mozartowski od nuty głównej, jak tego p. B. K. pragnie, jest wielkim błędem, popełnianym, niestety, zbyt często przez interpretatorów „modern", zwłaszcza gdy idzie o długie tryle w andante. W swej „Klavierschule" Türk kładzie nacisk na niewłaściwość rozpoczynania trylu od nuty głównej. Wskazówkę o konieczności rozpoczynania trylu od górnej nutki znajdujemy oczywiście u Ph. Em. Bacha, w jego *„Wahre Art Klavier zu spielen'*, jakoteż u ulubionego mistrza Mozarta, Joh. Chr. Bacha, w jego *„Musikalische Nebenstunden"*. W najlepszych nowoczesnych pracach o ornamentyce, a mianowicie w dziele Dannreuthera *„The musical Ornamentation"*, tom II, str. 96, oraz w pracy Goldschmidta *„Ueber Ornamentik"* znajdujemy potwierdzenie mojej zasady. Ale pocóż szukać aż tak daleko? W swojej *„Violinschule"* rozdział 10, §§ 5 i 6 Leopold Mozart poświęca pytaniu: Jak zacząć i zakończyć tryl? dając w § 29 cały szereg przykładów odpowiednich.

„Pod względem trylu — utrzymuje p. B. K. — panuje u Mozarta i Hummla ścisła reguła". U Hummla — tak, ale nigdy u Mozarta. Wystarczy przeczytać w tym celu wskazówkę Hummla co do gry fortepjanowej, która brzmi następująco: Pod względem trylu jest się dotychczas bardzo konserwatywnym, rozpoczynając go stale od górnej nutki, a przecież nie widzimy zasady, żeby to prawidło... nie kwalikowało się do reformy! (III cz., str. 386). Dzieło to pochodzi z 1828 r., to jest napisanem zostało w 37 lat po śmierci Mozarta.

„Upraszam szanownego kolegę (albowiem i ja w chwilach wolniejszych pracuję na niwie historji muzyki) pana B. K., aby mi powyższych uwag za złe



nie poczytał. Panowie krytycy bowiem, którzy codzień kolejno to Wagnera, to Straussa, to Debussy'ego pouczają, sami najlżejszą uwagę z największą trudnością znoszą. Nie leży to w moim zwyczaju, recenzentom odpowiadać, jeżeli robię dziś wyjątek, to dlatego tylko, żeby tak zakorzeniony błąd za pomocą pańskiego pisma bardziej się nie rozpowszechnił.

Z wysokim szacunkiem

Wanda Landowska.

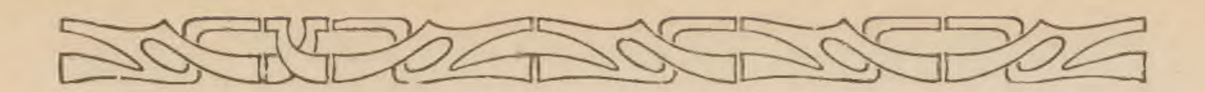
Berlin, w listopadzie 1912 r."

Dr JÓZEF WŁADYSŁAW REISS.

Z ruchu muzycznego w Krakowie.

(Ruch koncertowy w Tow. muzycznem. — Filharmonicy warsz. w Krakowie z Z. Birnbaumem na czele. — Symfonja h-moll I. Paderewskiego. — Koncert jubileuszowy Żeleńskiego. — Symfonja Żeleńskiego. — Soliści. — Poranki muzyczne).

Mimo ciążącego nad nami widma wojny, tętno muzyczne Krakowa zupełnie nie słabnie: ruchliwą działalność rozwija w bieżącym sezonie Towarzystwo Muzyczne, wytężając swe siły, by miastu, pozbawionemu stałej orkiestry symfonicznej, dać przecież jak najwięcej muzyki symfonicznej: w krótkim stosunkowo przeciągu czasu urządziło Towarzystwo już dwa koncerty symfoniczne, zaś na grudzień zapowiedziało trzeci wieczór, poświęcony wyłącznie kompozytorom polskim; jest to uznania godna zasługa dyr. F. Nowowiejskiego, który walcząc z brakiem sił fachowych, osiąga przecież, przy pomocy sił amatorskich, poważne rezultaty, wpływając jak najkorzystniej na ogólny poziom muzycznej kultury. Jedynie życzyćby należało, by program każdorazowego koncertu nie był zawisły od przypadku, lecz jasno i celowo wytknięty, zdolny do możliwie treściwego i wszechstronnego odtworzenia obrazu muzyki symfonicznej w danej epoce: nie ulega chyba wątpliwości, że w tym obrazie musi się znaleźć miejsce bodaj dla jednej symfonji każdego z trzech „klasyków". Doniosłość tego faktu ocenił trafnie p. Teofil Trzciński, stojący na czele Dyrekcji koncertów krakowskich, skłoniwszy orkiestrę Filharmonji wsrszawskiej do umieszczenia w programie gościnnych koncertów dwuch dzieł beethovenowskich. Wrażenia też, wyniesione z tych koncertów, są dotychczas najtrwalszem wspomnieniem. „Filharmonję" przyjęto u nas entuzjastycznie, prześcigając się w objawach uznania dla tego świetnego zespołu i jego kierownika p. Zdzisława Birnbauma, mogącego mierzyć się dzisiaj z najgłośniejszymi dyrygientami pod względem zdumiewającej rutyny technicznej i sugiestywnej siły odtwórczej, fascynującej zarówno porywem indywidualnej woli, jak i intuicyjnem wniknięciem w charakter wykonywanego dzieła; zaimponował i w podziw wprawił p. Birnbaum wszystkich odtworzeniem symfonji h-moll Paderewskiego. Zapatrywaniu swemu na to dzieło dałem wyraz w recenzji, bezpośrednio pisanej po koncercie; dzisiaj nietylko nie zmieniam zdania, lecz dodam, że nie umiem znaleźć wewnętrznego uzasadnienia dla samej formy, w jaką ujął kompozytor symfonję; pomijam jej zbyt wydłużone wymiary, tłoczące swą rozwlekłością; rzecz ważniejsza, że nie można uwolnić jej od zarzutu barokowości i nieorganicznego splątania składowych pierwiastków; prawda, są w tem dziele ustępy, zdumiewające technicznem opracowaniem gigantycznych środków, lecz ideowo nie wnosi symfonja ta żadnych twórczych zarodków do naszej muzyki narodowej. Mówię to zupełnie otwarcie, nie chcąc ni nie śmiąc targnąć się na otoczony kultem najgłębszej wdzięczności autorytet naszego Mistrza, lecz mówię to dla zaznaczenia, że dzieło sztuki oddzielić należy od osoby kompozytora, chociażby to był mistrz o tak wyjątkowych zasługach *obywatelskich*, jak Paderewski: te dwie sfery należy stanowczo rozgraniczyć: na artystę *nie wolno* patrzeć przez pryzmat obywatelskich czynów, otaczających aureolą powszechnej czci nazwisko jego — jako *człowieka*, sąd nie będzie bowiem pozbawiony bodaj cienia obłudy, zabójczej dla dzieła.



Pierwszy koncert symfoniczny Towarzystwa Muzycznego objął piątą symfonję Czajkowskiego, wiolonczelowy koncert Dworzaka op. 104, odegrany pięknie przez prof. K. Skarżyńskiego i koncert skrzypcowy Lalo'a op. 25 w wykonaniu nowo pozyskanego prof. konserwatorjum, H. Czaplińskiego, rozporządzającego pełnym, soczystym tonem, nieskazitelną intonacją i pełną jędrności rytmiką; zalety te czynią p. Czaplińskiego niezmiernie cenną siłą wykonawczą naszego miasta; żywię tę niepłonną nadzieję, że przy jego współudziale dojdzie przecież do skutku upragniony zespół kameralny.

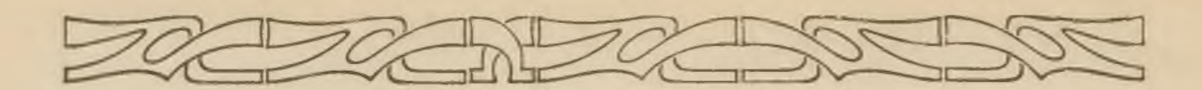
W godowe szaty podniosłej uroczystości strojny był *jubileuszowy koncert* ku czci *Władysława Żeleńskiego,* którego nagrodzona na konkursie warszawskim symfonja a-moll, opiewająca legendę o królewnej Wandzie, skupiła w sobie główną uwagę słuchaczów, którzy tłumem wypełnili salę, by odświętny hołd złożyć twórczości zasłużonego jubilata. Jeden rys, znamionujący wszystkie dzieła Żeleńskiego, uderza każdego i w ostatnim jego utworze: jest to rys bezwzględnej szczerości w wypowiadaniu się i podniosły ton muzycznego piękna; najwyżej stoją pod względem wartości artystycznej dwie skrajne części symfonji, mające porywy prawdziwie natchnionych momentów; części środkowe zaś andante i scherzo nietylko nie dostrajają się do nich siłą polotu, lecz nawet nie łączą się z niemi organicznie. Resztę programu wypełniły dawniejsze kompozycje Żeleńskiego: suita polskich tańców, chóry męskie i pieśni, owe perły polskiej liryki muzycznej, wykonane przez p. Wandę Hendrichównę, której śpiew, drgający ciepłem uczucia i pełen modulacyjnej giętkości, wydobył z nich całą głębię uczuciowego piękna i nastrojowego uroku.

Wieczory pjanistów nie cieszą się w obecnym sezonie zbyt liczną frekwencją: dotychczas grał prof. Lalewicz, Artur Rubinstein i dwukrotnie nowy profesor gry fortepjanowej w tutejszem konserwatorjum, Jan Ebell, uczeń Godowskiego. Koncert prof. Lalewicza wrył się w pamięć słuchaczów silnem wspomnieniem: sonaty Beethovena (op. 109), Brahmsa i Chopina stanowiły trzy spiżowe kolumny, które artysta oplótł girlandą najpoetyczniejszych momentów: gra jego tchnęła takim polotem uduchowienia. miała w sobie tyle stylowego wniknięcia w otchłanie twórczych indywidualności, że trudno o wyższy i doskonalszy wyraz sztuki wykonawczej. Wątpię, czy istnieje jaskrawszy kontrast nad grę prof. Lalewicza i grę A. Rubinsteina, a jednak jaka wspólność szlachetnych dążeń i intuicyjnych odczuwań; eruptywny temperament Rubinsteina, okiełznany przecież tchnieniem wysokiej kultury, fascynuje i podziw wzbudza odrębnością dynamicznych i rytmicznych zabarwień: w jednolicie ujętym programie (Schumann - Brahms - Chopin) umieścił p. Rubinstein sonatę Szymanowskiego op. 21, wykonując ją w Krakowie poraz wtóry i wzbijając się na szczyty odtwórczych wzlotów; trudno wyobrazić sobie idealniejszego interpretatora tego dzieła, które na szlakach polskiej twórczości wyryje głębokie bruzdy.

Gra prof. Ebell'a posiada niezaprzeczoną nutę subjektywną, zdolną do nadania wszelkim wibracjom uczuciowym właściwego im wyrazu: unikanie wszelkiej pozy, błyskotliwego efekciarstwa, ton pełny, dobyty z całym kunsztem subtelnych, a przecież najprostszych środków technicznych, nadzwyczajny spokój i zrównoważenie czynią tę przemyślaną i dojrzałą grę niezmiernie interesującą.

Zaledwie jeden wieczór poświęcony był grze skrzypcowej: Zygmunt Szwarcenstein, znany i w Królestwie ze swoich tegorocznych występów, wypełnił program kompozycjami rzadko wykonywanemi, między któremi znalazły się, niestety, i rzeczy zupełnie bezwartościowe, obniżające poziom artystycznej kultury i gry p. Szwarcensteina, słusznie cenionego u nas dla wybitnych zalet wirtuozowskich; natomiast dwa preludja Corelli'ego i passacaglia Händla (oprac. Thomsona) odsłoniły szlachetnem ujęciem stylowej linji wewnętrzny czar jego gry, ujmującej lirycznym wdziękiem i bogactwem uczucia.

Dyrekcji koncertów krakowskich zawdzięczamy dwa wieczory pieśni: koncert Jacques Urlusa, głośnego śpiewaka sceny bayreutskiej i koncert Janiny Korolewicz-Wajdowej. Nie prędko spotkać się można ze śpiewakiem dramatycznym, któryby, jako interpretator pieśni, rozporządzał taką skalą liryzmu i stał na takiej wyżynie sztuki odtwórczej: głos o metalicznem brzmieniu i nieskazitelnej czystości, głęboka inteligencja muzyczna i dykcja o niezrównanej wyrazistości i plastyce składają się na



skarbnicę twórczych pierwiastków, z których wyrasta pieśń, lśniąca całym przepychem swej wewnętrznej treści i melodyjnego czaru.

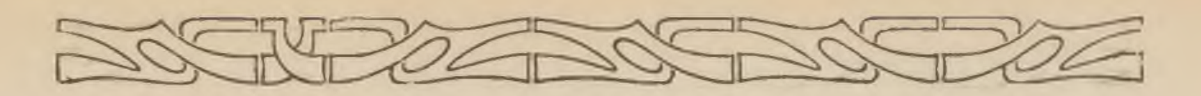
Koncert p. Korolewicz-Wajdowej przekonał nas natomiast, że śpiewaczka koloraturowa unikać powinna występów estradowych i sztuki swojej wirtuozowskiej nie oddawać na usługi pieśni, która nie odpowiada jej odtwórczej indywidualności. Licząc się jednak z faktem, że p. K.-Wajdowa dała u nas koncert o przewadze pierwiastków lirycznych, nie możemy nie uznać, że jej głos nie chybi nigdy wrażenia swojem — zmysłowem pięknem: artystka olśniewa blaskiem i siłą swego głosu, zachwyca przesubtelną zdolnością dynamicznego stopniowania, czarującego ledwo uchwytnem szmerem konającego pianissima. Nawiasem zauważę, że był to jedyny wieczór, którego atrakcyjna siła skupiła tłumy słuchaczów.

Ze względów przyzwoitości towarzysko-sezonowej nie zapomniano wkońcu i o muzyce kameralnej: Towarzystwo Muzyczne pozyskało na jeden występ „Kwartet Szewczyka“ i — przypłaciło ten ryzykowny krok poważnym deficytem!

Dla ścisłości swojej relacji przemilczeć nie mogę nowości, którą wprowadziłem w życie muzyczne Krakowa w porozumieniu z najruchliwszem Towarzystwem oświatowem u nas, t. j. Uniwersytetem ludowym im. A. Mickiewicza: kazdej niedzieli odbywały się przeznaczone dla najszerszych warstw *poranki muzyczne,* których punktem ciężkości był wykład, ilustrowany odpowiedniemi kompozycjami lub fragmentami Dotychczasowe poranki, poświęcone przedstawicielom muzyki klasycznej, cieszyły się niebywałem powodzeniem i tłumną frekwencją słuchaczów. Z uznaniem podnieść należy fakt, że najwybitniejsi nasi artyści oddawali z całą gotowością siły swoje na usługi idei: zarówno profesor konserwatorjum, Adam Ludwig, Wanda Hendrichówna, H. Czapliński, Z. Szwarcenstein, jak i młody, wiele zapowiadający pjanista, Tadeusz Raczyński.

Życie muzyczne w Petersburgu.

Usiłowania w kierunku krzewienia kultury muzycznej wśród szerszej warstwy ludności podejmują tutaj stowarzyszenia i nieliczne jednostki. Poważne stanowisko pod tym względem zajmuje Muzyczno-historyczne Towarzystwo imienia hr. A. D. Szeremietjewa. Nie mając na celu zysków materjalnych, oddaje ono wielostronną swą pracę ogółowi bezinteresownie, podkreślam: bezpłatnie, czem zaskarbia sobie ogólną sympatję. Program działalności tego Towarzystwa między innemi obejmuje: 15 koncertów symf. o charakterze wyłącznie pedagogicznym (dyrygują: A. D. Szeremietjew, Chessin i Bertier), z których jeden poświęcony będzie R. Wagnerowi (w lutym „Parsifal“); 33 wykłady z historji muzyki, ilustrowane przykładami (prelegenci: Sacchetti, Iwanow i inni), przyczem jeden z odczytów przeznaczono G. Gabrieli'emu (300-na rocznica śmierci), a drugi — A. Corelli'emu (200-na rocznica śmierci); kursy przedmiotów teoretyczno-muzycznych dla dokładniejszego obznajmienia ogółu z wykonywanymi utworami; Tow. posiada dobrze wyszkolony chór i stałą orkiestrę (75 osób) i uprawia muzykę oratoryjną. Z inicjatywy barona Stakelberga rozpoczęte w roku zeszłym przez Nadworną orkiestrę „koncerty dla młodzieży“, zjednały sobie powszechne uznanie i pod względem materjalnym są przystępne szerszym masom ludności. W bieżącym sezonie koncerty te (dyrygują: H. Wahrlich i Belling) obejmują 4 cykle (każdy po 6 koncertów), z których 3 mają na celu zapoznać młodzież z rozwojem niemieckiej muzyki instrumentalnej XIX w (Beethoven — Brahms), a 4-ty cykl — z rozwojem muzyki rosyjskiej (od drugiej połowy XVIII w. do Czajkowskiego włącznie). Niezamożnym dąży z pomocą „Towarzystwo trzeźwości“ z „Domem ludowym“, gdzie stale gości opera, niezbytkowna, ale dająca bardzo starannie przygotowane widowiska; w swym repertuarze, prócz oper rosyjskich, liczy „Halkę“, „Lohengrina“ i „Tannhäusera“, a także grane wszędzie włoskie opery. W bieżącym sezonie opera ta wystawiła „Opowieści Hofmana“ Offenbacha, które się cieszą dużym sukcesem. Serja odczytów Uniwersytetu ludowego z historji muzyki i estetyki (cena biletu na odczyt 10 kop.) przyczyni się niemało do popularyzacji wiedzy muzycznej.

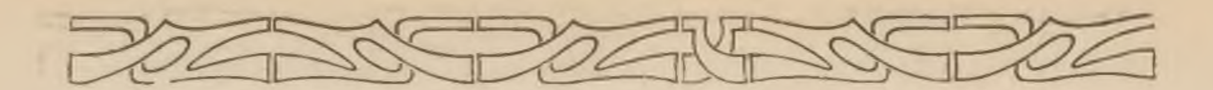


Jakkolwiek dążenia powyższych instytucji godne są uznania, to, opierając się wyłącznie na własnych siłach, nie są one w stanie zaspokoić estetycznych potrzeb nawet średnio zamożnej inteligiencji prawie dwumiljonowej stolicy, pomijając zupełnie klasę biedniejszą, najliczniejszą tutaj, dla której „muzyka" dostępną jest jedynie w postaci bałałajki, harmonji i orkiestrionu w restauracjach (ostatniego rzędu). Ci, komu powierzono opiekę nad miastem, wogóle mało się troszczą o kulturalny jego stan. Godnym pożałowania jest fakt, że urządzane w Domu ludowym przez stały zespół orkiestrowy (60 osób) koncerty symfoniczne i popularne (wejście 10 kop.) przerwały swą egzystencję, a tak zwane „Konserwatorjum ludowe" działalność swą ogranicza jedynie do walki na tle osobistych ambicji, zamiast ogarniać szersze warstwy młodzieży, wśród której dążenia do muzyki zwiększają się w zależności od tego, o ile ta ostatnia pod względem materjalnym jest dla niej przystępną, co dostatecznie ilustruje zapowiedziany przez Orkiestrę nadworną trzeci cykl tanich koncertów, obejmujących muzykę niemiecką.

Dla klasy zamożnej, zasobnej w złoto, warunki są pomyślniejsze. Tę sferę obsługują aż 3 Dyrekcje koncertowe, konkurujące między sobą doborem programu, solistów i dyrygientów. Zapowiedziały one kilkadziesiąt koncertów, szeroko uwzględniając w swych programach muzykę współczesną, zwłaszcza niemiecką (Po raz pierwszy będą wykonane: „Pieśni o zmarłych dzieciach" i symf. N. 5 *G. Mahlera*, IX-ta symf. *Brucknera*, „Pieśń przeznaczenia" *J. Brahmsa*, „Zwiastun ognia" *H. Wolfa*, koncert fort. *M. Regera*.) i francuską *(Dukas, Debussy, M. Ravel)*, nie pomijając jednakże twórczości rosyjskich kompozytorów (jako nowości usłyszymy: „Kołysankę" i „Z apokalipsysu" *A. Ljadowa*, suitę „Au soleil" *S Wasilenki*, fragmenty z baletu „Piotruś" *I. Strawińskiego* i inne) i nie zapominając o wzorach klasycznych (wykonane będą po raz pierwszy: koncert d-moll *Vivaldi'ego*, koncert g-moll *Rameau*, koncert wiolonczelowy *Tartini'ego*, preludjum-chorał z kantaty N. 140 i koncert brandeburski Nr. 6 na 2 altówki solo *J. S. Bacha*, oraz arja „Parto, parto" z opery „Tytus" *Mozarta)*. Wogóle w programach tych koncertów dominuje muzyka niemiecka. Twórczość polską prawie że zupełnie pominięto, zapowiadając jedynie symfonję E. Młynarskiego, którego zaproszono do dyrygowania jednym z koncertów, a zarazem i własną swoją symfonją; zaś o muzyce czeskiej z nadmiaru... sympatji i uczuć „słowiańskich" całkiem zapomniano.

Największe zainteresowanie wzbudziły koncerty Dyrekcji S. Kusewickiego (8 koncertów abonamentowych); wszystkie bilety na te koncerty były rozprzedane na parę tygodni przed rozpoczęciem sezonu. Prócz cyklu (4 koncerty) Czajkowskiego (w drugiej połowie października) dyrekcja Kusewickiego dała w ubiegłym miesiącu dwa koncerty pod osobistą dyrekcją S. Kusewickiego z udziałem Busoni'ego i R. Fear (śpiew). Na programy tych koncertów złożyły się: symfonja B-dur Beethovena i tegoż koncert fortepjanowy Es-dur, R. Wagnera uwertura do op. „Tannhäuser", Liszta „Taniec śmierci" — parafraza na temat „Dies irae" na fortepjan, Berlioza „Karnawał rzymski", suita „Rondo de printemps" (pierwsze wykonanie) K. Debussy'ego, obrazki symfoniczne podług Gotiera „Romans Mumji" (po raz pierwszy) E. Fanelli'ego i A. Skrjabina poemat „Ekstaza". Nie mniejszem powodzeniem cieszą się koncerty Dyrekcji A. Siloti'ego. Na dotychczasowych 4 koncertach wystąpili jako soliści: A. Heking (wiolonczela), Ilona Durigo (śpiew) i J. Hofman (fortepjan). Na program złożyły się przeważnie nowości: „Scherzo dramatyczne" J. Weisberga, „Pieśni o zmarłych dzieciach" G. Mahlera, scherzo interludjum R. Dukas'a, „Valses nobles et sentimentales" M. Ravel'a, koncert d-moll Vivaldi'ego i fragmenty z baletu „Metamorfozy" M. Steinberga, oraz symfonja e-moll Brahmsa, symfonja e-moll Rachmaninowa, poemat symfoniczny „Sadko" Rimskiego-Korsakowa, niedokończona symfonja Schuberta, uwertura „Egmont" Beethovena, Ciacona J. S. Bacha w instrumentacji Steinberga i symfonja Nr. 6 Głazunowa (wykonana pod dyrekcją autora).

Mało ruchliwe i konserwatywne Rosyjskie Towarzystwo Muzyczne dało dwa abonamentowe koncerty (z ogólnej liczby 9) pod dyrekcją Safonowa i z udziałem solistów: Marji Voluptas (artystki-śpiewaczki opery wiedeńskiej) i K. Parlo (skrzypce). Programy tych koncertów wypełniły: Czajkowskiego: V symfonja, „Mozartiana", koncert skrzypcowy i uwertura „Rok 1812" (program II koncertu), Beethovena „Leonora



Nr. 3“, Widora „Chorał i warjacje na arfę z orkiestrą“ (pierwsze wykonanie) i Glass’a (duńczyka) symfonja e-moll.

Słowem na brak muzyki symfonicznej uskarżać się nie można. Inaczej rzecz się ma z muzyką kameralną (mam na myśli produkcje artystycznie dobrane i wykonane), gdyż oprócz kwartetu Meklemburskiego (K. Grygorowicz, Kranc, Bakalejnikow i Butkiewicz), który obecnie już drugi miesiąc odbywa artystyczne tournée po Anglji (Londyn, Dublin, Glasgow, Liverpool i t. d.) i Niemczech (Lipsk, Lubeka, Berlin, Malborg, Królewiec i t. d.), inne stowarzyszenia i korporacje ze swymi „wieczorami kwartetów“ nie stoją na wysokości zadania.

Sezon bieżący obfituje w dużą liczbę „Klavierabendów“. Prawie każdy solista, zaproszony do współudziału w koncercie symfonicznym, w razie powodzenia, daje na własne ryzyko recital. Z wieczorów tego rodzaju wyróżniły się: dwa Busoniego i trzy J. Hofmana. Ten ostatni jest ulubieńcem Petersburga i Moskwy, a krytyka miejscowa mianuje go „królem“ tonów, zwłaszcza za interpretację dzieł Chopina, któremu Hofman poświęcił cały jeden wieczór. Z pozostałych koncertów wymienić wypada dwa koncerty berlińskiego chóru katedralnego i nadwornego pod dyr. prof. Rüdla. Koncerty te zapoczątkowały tegoroczny sezon (odbyły się 18 i 19 września st. st.) i dane były: pierwszy w sali Szlacheckiej, a drugi w kościele ewangielickim Piotra i Pawła. Zespół berliński (liczący 80 chłopców i 20 mężczyzn) wykonał dzieła religijne Palestriny, A Caldary, G. Corsi’ego, J. S. Bacha (8 głosowy motet „Komm, Jesu, komm“), pieśni cerkiewne cherubinów („chieruwimskija“) Areńskiego i Czajkowskiego z tekstem cerkiewno-słowiańskim, Piotra Platanji (8 głos. antyfona z charakterystycznym akompanjamentem perkusji na słowie „Jesu“); z świeckich utworów uwzględniono kompozycje J. Stevensohna, H. Wolfa („Resignation“, bardzo oryginalna pod względem harmonicznym), J. Brahmsa („Altes Volkslied“, wdzięczna w swej prostocie i na ogólne żądanie bisowana) i Brucha. Chór składał się z głosów doborowych i równobrzmiących, imponował subtelnem frazowaniem zarówno w *forte*, jak i w *piano*. Oba koncerty odbyły się wobec licznie zebranej publiczności i dostarczyły wiele podniosłych wrażeń, za które gościom z nad Sprewy nie szczędzono objawów uznania.

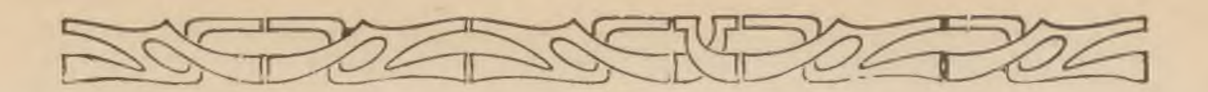
Śpiew solowy znajduje swój wyraz na „Wieczorach pieśni“ i na koncertach artystów i artystek operowych. Z tych ostatnich największem powodzeniem cieszą się koncerty Smirnowa i Sobinowa oraz Lipkowskiej. Z wieczorów pieśni jeden dała utalentowana śpiewaczka Ilona Durigo; wspomnieć też należy o zapowiedzianym wieczorze pieśni H. Gerhardt’a.

Do „Maryjki“ (tak zwią tutaj operę Maryjską) mają dostęp jedynie „wybrani“ tego świata; zwykli śmiertelnicy, w tej liczbie i młodzież, chcąc nabyć bilet (poza abonamentem), żeby usłyszeć Szalapina, F. Litvinne, Lipkowską albo Smirnowa, oblegają pod osłoną pieszej i konnej policji po całych nocach kasę teatralną, by w końcu dowiedzieć się, że wszystkie bilety już są sprzedane. Sensacją bieżącego sezonu w operze Maryjskiej ma być wystawienie „Elektry“ i „Kawalera z różą“ R. Strausa, pod kierunkiem autora.

W takich mniej więcej warunkach upływa sezon zimowy. I o ile obfituje w różnego rodzaju muzykę, dostępną przeważnie dla uprzywilejowanych, o tyle tej muzyki, a nawet możliwej do słuchania pozbawia się stolica w lecie. Jedynie letnicy, przebywający w Pawłosku, Siestroriecku (kąpiele morskie) i w Peterhofie (obecnie letnia rezydencja Dworu), mają możność słuchania produkcji orkiestr symfonicznych, jakie z roku na rok podczas lata z powodzeniem koncertują w tych miejscowościach. A miasto „piekła, kurzu, wyziewów wstrętnych“, jakiem w porze letniej staje się Petersburg, ogołocony z drzew i zieleni, zadowalnia się jarmarcznemi produkcjami o szumnej nazwie „Ogrodów“, czyli w miejscowym djalekcie „bałaganów“, ze stekiem przeróżnych atrakcji podejrzanej wartości.

Dla całości obrazu tutejszych stosunków słów kilka o konserwatorjum i muzykach orkiestrowych.

Klasę po ś. p. Wierzbiłłowiczu (wiolonczela) objął p. Abiati. Większość uczących się (około 2000) w konserwatorjum należy do niezamożnej klasy pochodzenia żydowskiego. Większość ta dąży do uczelni nie zawsze z powołania: są tacy (przeważnie z klas dętych), którzy pod osłoną konserwatorjum uskuteczniają sobie jedynie prawo zamieszkiwania w obrębie stolicy dla prowadzenia różnych handlowych intere-



sów, a do konserwatorjum zjawiają się „pro forma" bardzo rzadko i punktualnie 2 razy do roku w terminie płacenia wpisu po 100 rubli za każde półrocze. Dla dyrekcji konserwatorjum nie jest to zresztą żadną tajemnicą, gdyż o „kombinacjach" tych wiedzą tutaj wszyscy.

Stosunki muzyków orkiestrowych wiele pozostawiają do życzenia. Znośne warunki egzystencji i zabezpieczenie na starość dają muzykom: „Towarzystwo im. hr. Szeremietjewa", „Orkiestra nadworna", „Orkiestra S. Kusewickiego" (stałe locum: Moskwa) i Opera Maryjska. Do zaliczenia w poczet muzyków orkiestrowych decyduje konkurs, w swoim czasie podawany w pismach do wiadomości publicznej. Pozostałe, nader liczne szeregi muzyków nie obejmuje żadna fachowa organizacja, których jest tutaj kilka w stanie zupełnej wegietacji. Tłumaczy się to niedaleko sięgającą inteligiencją, brakiem poczucia solidarności i ignorowaniem wspólnych interesów przez muzyków, tak łatwo eksploatowanych przez sprytnych organizatorów różnych orkiestr. Takie warunki wytwarzają tanią konkurencję, a z nią dość liczny proletarjat.

T. Uchotski.

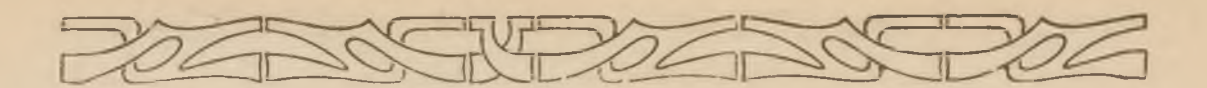
KONCERTY.

= **Bronisław Mitman.** Na koncercie 19 XI poznaliśmy młodziutkiego skrzypka, 11-letniego Bronisława Mitmana. Przyjmując pod uwagę wszelkie okoliczności łagodzące, szczerość nakazuje wyznać, że mały wirtuoz nie zaimponował ani talentem nadzwyczajnym, któryby upoważniał do stawiania mu na przyszłość jakichkolwiek horoskopów, a tem mniej jakiemiś nadzwyczajnemi zaletami gry. Posiadł owszem, i to nawet w dostatecznym stopniu, sprawność techniczną (grał symfonję hiszpańską Edwarda Lalo), ale to wszak nie wszystko. Nad czystością tonu i wyzbyciem się wibrata radzimy młodemu wirtuozowi popracować szczerze. A z czasem, gdy talent się pogłębi, a wraz z wiekiem i muzykalność w przymiotach gry zajmie jedno z pierwszych miejsc, wtedy, wtedy być może zwróci na siebie uwagę więcej fascynującą. Część orkiestrową koncertu wypełniły: V-ta symfonja Czajkowskiego, efektowne pod względem instrumentacyjnym dwa nokturny Debussy'ego i uwertura „Faust" Wagnera. Dyrygował, jak zawsze po mistrzowsku, Zdzisław Birnbaum.

= **Recital prof. Melcera** (29 XI). Olbrzymi, z utworów Chopina złożony program, który obejmował dwie sonaty (h-moll i b-moll), wszystkie preludja i scherza, plus naddatki, wykonał prof. Melcer z prawdziwą maestrją, wlewając w każdy odtwarzany utwór cząstkę własnej duszy i oplatając je tchnieniem swej głębokiej indywidualności. Niechcąc powtarzać wygłoszonych niedawno zalet talentu wirtuozowskiego prof. Melcera, dodam tylko, że Chopin w jego tłumaczeniu przemówił całą potęgą swej niebiańskiej muzyki, unosząc w zaświaty liczne audytorjum.

= **Wieczór Brahmsa. Robert Imandt.** Z pustek na sali wysnuć można smutny wniosek, że — jak dotychczas — publiczność warszawska względem dzieł Brahmsa zachowuje pewną obojętność. Czyżby gienjalny symfonista w pojęciu Warszawy nie zasługiwał na szersze zainteresowanie? A może potęga jego natchnień twórczych nie została dotąd (u nas) należycie pojętą i odczutą? Miejmy nadzieję, że czasy sie zmienią i że w niedalekiej przyszłości wieczory Brahmsa staną się taką samą atrakcją, jak wieczory np. Beethovena. Warjacje na temat Haydna, symfonja e-moll i koncert skrzypcowy — trzy najprzedniejsze dzieła Brahmsa — złożyły się na program będącego w mowie wieczoru. Jako solista wystąpił na tym koncercie skrzypek, p. Robert Imandt, którego gra nie wznosi się ponad przeciętność i wymaga jeszcze pewnego wygładzenia. Numerami orkiestrowymi dyrygował Zdzisław Birnbaum, składając i tym razem nowy dowód doskonałego zrozumienia muzyki brahmsowskiej i umiejętnego wnikania w intencje twórcy. Wykonanie symfonji e-moll pozostanie na długo w pamięci słuchaczy.

= **Wieczór Czajkowskiego** (10 XII). 10 lat temu nazwisko Czajkowskiego nie miało jeszcze w Warszawie tej siły przyciągającej, co dzisiaj. Zresztą Czajkowski nie stanowił pod tym względem wyjątku, tak samo rzecz się miała z wielu innymi mistrza-



mi sztuki tonów. Obecnie czasy się zmieniły. Czajkowski, Beethoven, Wagner, Grieg, ściągają zawsze do sali koncertowej tłumy słuchaczów, a specjalne wieczory, poświęcone utworom któregokolwiek z wymienionych twórców, stanowią atrakcję nigdy nie zawodzącą. Jest w tem uwielbieniu dla dzieł wielkich mistrzów duża zasługa i Orkiestry filharmonicznej, która, stanąwszy na wysokim szczeblu doskonałości, dzieła gienjalne odtwarza z mistrzostwem niezrównanem. Dzięki tak skończonej interpretacji, wieczory poświęcone Czajkowskiemu, Beethovenowi, czy Wagnerowi, lub Griegowi zawsze liczyć mogą na powodzenie. Wykonanie na omawianym wieczorze dwuch dzieł: symfonji „patetycznej“ i III-ciej suity nie pozostawiało nic do życzenia. Solista, doskonały wiolonczelista, p. Eli Kochański, grał warjacje Rococo. Pałeczkę kapelmistrzowską dzierżył Zdzisław Birnbaum. *R. Ch.*

= **III Wielki abonamentowy koncert symfoniczny.** Atrakcją tego koncertu był Ferucio Busoni. Nazwisko mówi samo za siebie i nie dziwnem się wyda, że ściągnęło do sali liczne zastępy publiczności. Busoni wykonał koncert Es-dur Beethovena. A grał go tak, jak grać może tylko artysta z Bożej łaski, głęboko wnikający w treść odtwarzanego utworu. Piękne i barwne uderzenie, perliste pasaże, ledwo dosłyszalne pianissima i potężne fortissima, crescenda, oraz oryginalna rytmika — to główniejsze cechy gry Busoniego. Fortepjan pod palcami Busoniego brzmi czasami jak orkiestra. Takie naprzykład oktawy pianissimo w wysokim rejestrze podobne są u Busoniego do pizzicata skrzypiec. Wogóle takiego wykonania koncertu Es-dur Beethovena nie słyszeliśmy dawno.

W drugiej części koncertu orkiestra pod dyr. Birnbauma wykonała suitę Busoniego p. t. „Turandot“. Otwarcie należy wyznać, że po takich dowodach talentu odtwórczego, spodziewaliśmy się po Busonim-kompozytorze czegoś więcej wartościowego. Niestety, Busoni-kompozytor zdaje się niedorównywać Busoniemu-wirtuozowi, i stąd po wysłuchaniu „Turandot“ ogarnęło nas rozczarowanie. Anemja, brak logiki, słaba instrumentacja — to wszystko, co można powiedzieć o suicie Busoniego. Nie wątpię, że Gozzi, usłyszawszy taką ilustrację muzyczną swojej bajki, wolałby wcale jej nie napisać.

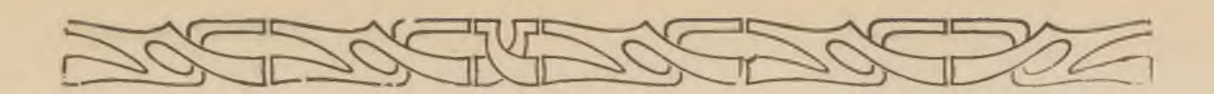
„Taniec śmierci“ Liszta w wykonaniu Busoniego był daleki od ideału. Za mało temperamentu i za dużo niemieckiej akuratności. Kilka utworów dodanych nad program nie wyróżniło się ani świeżością, ani wykonaniem (za wyjątkiem nocturnu Chopina). Na początku koncertu orkiestra pod dyrekcją Z. Birnbauma świetnie wykonała IV symfonję Beethovena.

= **IV Wielki abonamentowy koncert symfoniczny.** Na część orkiestrową tego koncertu złożyły się dwa dzieła: trylogja symfoniczna „Wallenstein“ D'Indy'ego i poemat symfoniczny „Sadko“ R.-Korsakowa. Oba utwory rzadko są u nas wykonywane, jakkolwiek ze względu na swą wartość artystyczną zasługują na większą uwagę.

Znaczenie trylogji „Wallenstein“ polega głównie na treści muzycznej, stąd i instrumentacja jest może mniej „kolorystyczna“, ale zato nie zasłania myśli czysto muzycznych i w każdym razie jest dziełem wielkiego talentu. Z 3-ch części, odznaczających się dużą przejrzystością, na szczególniejsze wyróżnienie zasługuje pierwsza, jako najbardziej natchniona.

Zupełnie innego rodzaju jest „Sadko“ R.-Korsakowa. Kompozytorowi chodziło tu głównie o stworzenie obrazu muzycznego, ą więc i instrumentację odpowiednią do tego celu można nazwać „kolorystyczną“. Możemy powiedzieć nawet, że instrumentacja w tym utworze góruje nad treścią muzyczną. Solistą koncertu był dobrze znany Warszawie skrzypek, Jaques Thibaud. Na jego grze odbiły się wszystkie cechy szkoły francuskiej: duży ton, temperament i zasób uczucia. Uwagę należy zrobić artyście jedynie co do repertuaru. Czy nie dosyć nasłuchaliśmy się już różnych „Symfonji hiszpańskich“ i „Fantazji szkockich“? Nic nie stracilibyśmy również nie usłyszawszy koncertu Vivaldi'ego. Nad odświeżeniem repertuaru i zaopatrzeniem go w utwory nowsze czas najwyższy pomyśleć. Uwagę ostatnią stosuję do wszystkich wirtuozów. *L. Karaffa.*

= **Koncert na rzecz szkoły realnej Wróblewskiego** nie różnił się niczem od przyjętego oddawna typu koncertów dobroczynnych, więc—liczne siły artystyczne, urozmaicony i bardzo duży program, zwłaszcza, że wszyscy wykonawcy, przyjmowani jak



zwykle nadzwyczaj serdecznie, nie skąpili naddatków, wreszcie liczny bardzo zastęp słuchaczów, życzliwie usposobionych i nieszczędzących oklasków.

Program rozpoczął mistrz Barcewicz, który wykonał na swych czarownych skrzypkach cudowną pieśń „Śpiewaków Norymberskich“. Sztuka wokalna miała przedstawicieli w osobach pp.: Michlerowej, Welkówny, Grąbczewskiego i Leliwy, którzy sute zbierali oklaski za szereg odtworzonych pieśni ulotnych i wyjątków z oper. Deklamowała p. Świerczewska, wreszcie wystąpiła znana pjanistka, Katarzyna Jaczynowska, która z właściwem sobie poczuciem artystycznem odegrała kilka utworów ze swego bogatego repertuaru. Do kompozycji skrzypcowych i wokalnych towarzyszył na fortepjanie p. Hoser.

= **V Poranek ludowy.** Urozmaicony program V poranku ludowego zawierał, prócz produkcji orkiestrowych, numer solowy w wykonaniu p. Nietupskiego, członka Warsz. Ork. Filharm., który po raz pierwszy wystąpił na estradzie koncertowej w charakterze solisty i zaprodukował efektowną balladę i poloneza Vieuxtempsa, składając dowody dobrej szkoły, jednak trema, ów najstraszniejszy wróg debjutantów, wpłynęła na całość wykonania, zwłaszcza w balladzie, granej nerwowo i niespokojnie.

Orkiestra pod wodzą Józefa Oziminskiego, który w trudnej sztuce dyrygowania posuwa się widocznie naprzód, odegrała szereg ładnych, przystępnych kompozycji, wśród których znalazły się: uwertura z „Hrabiny“ Moniuszki, efektowna uwertura Litolffa „Robespierre“ (z Marsyljanką), oklaskiwana z niezwykłym zapałem, wyjątki z Bizetowskiego arcydzieła „Carmen“ i t. d.

Publiczność stawiła się bardzo licznie.

= **Koncert jubileuszowy Adolfa Sonnenfelda.** Dany w Filharmonji koncert jubileuszowy popularnego w Warszawie kapelmistrza i kompozytora lżejszej muzyki, A. Sonnenfelda, składał się przeważnie z utworów orkiestrowych jubilata, wykonanych przez Warszawską Orkiestrę Filharmoniczna, pod osobistą dyrekcją autora. Na koncercie tym poznaliśmy śpiewaczkę p. Bellari-Czystogórską, która, o ile mi się zdaje, występowała pierwszy raz w Filharmonji. Młoda artystka przedstawiła się w świetle korzystnem, wykazując w wykonanych utworach (arja z „Lunatyczki“, pieśni Moniuszki i t. d.) ładny i miły, chociaż niezbyt silny głos, oraz pewien smak artystyczny w interpretacji danych kompozycji.

Uwerturą ze „Snu nocy letniej“ Mendelssohna dyrygował p. Zdzisław Birnbaum, pod którego kierownictwem orkiestra towarzyszyła również do śpiewu. Zaś do mniejszych utworów wokalnych akompanjował na fortepjanie z właściwą sobie umiejętnością p. Feliks Starczewski.

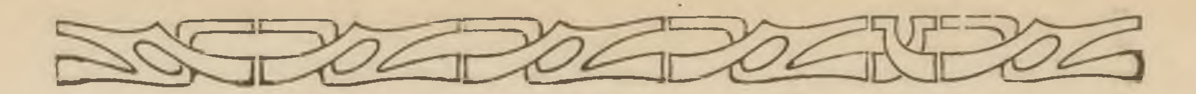
= **VI Poranek ludowy.** P. Stefanja Millerowa, która wystąpiła na VI z kolei poranku ludowym, przedstawiła się korzystnie. Ładny, świeży głos, którym śpiewaczka posiłkuje się z pewną umiejętnością, oraz muzykalne frazowanie dobrze świadczą o kwalifikacjach artystycznych debjutantki, której program składał się z drobnych, ulotnych piosenek, wykonanych z towarzyszeniem fortepjanowem p. Michalskiego.

= **VII Poranek ludowy.** W wykonaniu programu poranku nie brała udziału orkiestra, wystąpili natomiast: chór mieszany Stow. robotników chrześc. pod dyrekcją p. Leonarda Kowalskiego, p. Bronisława Tokarowa (śpiew) i Bronisław Jakowiak, 8-letni malec, uczący się grać na fortepjanie.

Wskazywałem już nieraz szkodliwość i nieracjonalność dziecinnych występów na estradzie koncertowej. Ograniczę się więc tylko do zaznaczenia, że mały „pjanista“ posiada pewne zdolności, których wyrazem jest technika, rozwinięta daleko lepiej, niż u innych uczniów w jego wieku, natomiast strona muzyczna pozostawia wiele do życzenia.

P. Bronisł. Tokarowa, która śpiewała przy akompanjamencie fortepjanowym p. Ostrzyńskiej, zaprezentowała się nieźle, jednak miły jej głos wymaga jeszcze wytrwałych studjów. Wreszcie życzliwe słowa zachęty do dalszej pracy przesłać należy pod adresem chóru mieszanego Stow. robotników chrześcijańskich, który pod kierownictwem p. Leonarda Kowalskiego odśpiewał kilka pieśni, między innemi cudną „Legiendę“ Czajkowskiego.

= **Wieczór Wagnera** (4/XII). Jak tytuł wskazuje, koncert poświęcony był wyłącznie Wagnerowi, z którego dzieł usłyszeliśmy szereg wyjątków, wykonanych pod kierownictwem Zdzisława Birnbauma, doskonałego interpretatora pomnikowych kon-



cepcji artystycznych mistrza z Bayreuth. Znalazły się więc w programie: wspaniały wstęp do „Tannhausera“, wstęp do „Lohengrina“, który nasz dyrektor prowadzi z nadzwyczajną precyzją i subtelnością, „Szmer lasu“ z „Zygfryda“ i t. d., nadto cudowną „Pieśń konkursową“ z „Śpiewaków norymberskich“ odtworzył z towarzyszeniem orkiestry Adam Andrzejowski, niepospolity skrzypek-wirtuoz. Piękny, ciepły ton, nieskazitelnej czystości, pysznie rozwinięta technika, wreszcie muzykalność i szlachetna powaga artystyczna cechują wybitny talent Andrzejowskiego, którego występ ostatni cieszył się wielkiem i najzupełniej zasłużonem powodzeniem. Dodać też dla ścisłości należy, iż „Pieśń konkursową“ musiał Andrzejowski powtórzyć.

— **VIII Poranek ludowy.** P. Szczepan Pełka, solista omawianego poranku, posiada dość miły głos (tenor liryczny), jednak zarówno pod względem technicznym, jak i duchowym nie wykazał żadnych poważniejszych zalet artystycznych, któreby mogły usprawiedliwić jego popis na estradzie Filharmonji, nie przeznaczonej bądźcobądź dla przeciętnych amatorów. Śpiewał arję z op. „Janek“ Żeleńskiego, słynną arję z op. „Toska“ Puccini'ego i t. d., do których towarzyszył nafortepjanie p. Feliks Starczewski.

Orkiestra, prowadzona umiejętnie przez Józefa Ozimińskiego, wykonała z powodzeniem szereg utworów Griega (wyjątki z „Peer Gynta“), Paderewskiego (arję z op. „Manru“), Kątskiego i t. d.

— **Recital Józefa Turczyńskiego.** Młody pianista, p. Józef Turczyński, który dał się już słyszeć parokrotnie w Warszawie, wystąpił z własnym koncertem w sali Filharmonji. Program obejmował dzieła Beethovena (ostatnia sonata), Brahmsa (warjacje), Glucka, wreszcie szereg utworów Chopina i Liszta, których wykonanie dało możność zapoznać się wszechstronnie z talentem młodego wirtuoza, talentem bezwątpienia niepospolitym, który przy sprzyjających warunkach artystycznych rozwijać się będzie coraz piękniej.

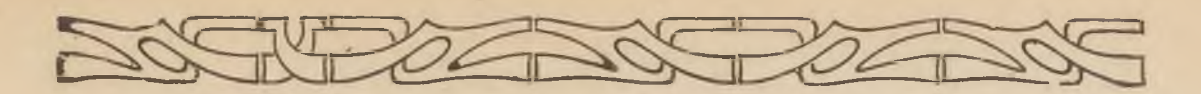
Pomimo, iż p. Turczyński grał w anormalnych warunkach, gdyż od paru dni zapadł na zdrowiu, całokształt wykonania, pominąwszy pewne usterki, nieuniknione w takich razach, wypadł świetnie. Doskonale rozwinięta technika, umożliwiająca pokonanie trudności, niezbyt wielki, lecz miły i śpiewny ton (b. ładne pianissimo), wreszcie, co najważniejsze, odczucie i zrozumienie danej kompozycji, więc wierne jej wykonanie pod względem muzycznym, stawiają p. Turczyńskiego w rzędzie bardzo poważnych pjanistów.

Co do usterek, o których wspominam nawiasem, wymieniłbym np. pewien brak powściągliwości w używaniu pedału w pierwszej części sonaty Beethovena, granej trochę nerwowo, niezupełnie dokładny rytm w walcu Chopina (temat główny), — są to jednak rzeczy, które z łatwością dadzą się usunąć, nie przykładam więc do nich większej wagi.

Publiczność zebrała się bardzo licznie i przyjmowała p. Turczyńskiego nadzwyczaj serdecznie, z zapałem, potęgującym się w miarę wykonania programu, który imponował nietylko pokaźnymi rozmiarami, lecz również poważnym doborem dzieł o wysokiej wartości artystycznej, spotykającemi się rzadko w programach wirtuozów-sztukmistrzów, którzy starają się przedewszystkiem olśnić słuchaczów błyskotkami technicznemi. Od takich poziomych tryumfów jest p. Turczyński daleki — jest przedewszystkiem muzykiem w najistotniejszem tego słowa znaczeniu, i ten właśnie rys charakterystyczny młodego wirtuoza jest najcenniejszym i utwierdza w mniemaniu, że niepospolity talent naszego pjanisty zabłysnąć może jasnem światłem na horyzoncie polskiej sztuki odtwórczej.

— **Koncert symfoniczny z udziałem pp.: Jaroszewiczowej i Żurawlewa.** Program orkiestrowy składał się ze znanej już uwertury Scheinpfluga do komedji Szekspira, po raz pierwszy wykonywanych warjacji i fugi na temat wesoły współczesnego kompozytora niemieckiego, Jerzego Schumanna.

Warjacje, zarówno ze względu na fakturę, jak i treść, świadczą wymownie, że mamy do czynienia z kompozytorem o głębszej kulturze artystycznej, który pisze, gdy ma coś do powiedzenia, przytem umie się wypowiedzieć jasnym i barwnym stylem muzycznym; słuchano więc warjacji z zainteresowaniem, tembardziej, iż świetne wykonanie pod kierunkiem Zdzisława Birnbauma, traktującego utwór z właściwem sobie poczuciem artystycznem, podniosło ogólne wrażenie.



Pozostałe numery programu wypełniły popisy solowe p. Zofji Jaroszewiczowej (śpiew) i p. Jerzego Żurawlewa (fortepjan).

P. Jaroszewiczowa, która śpiewała po raz pierwszy w Warszawie, wybrała na swój występ arję z opery „Fidelio“ Beethovena i arję z op. „Wesele Figara“ Mozarta; wybór ten świadczy bardzo dodatnio o kulturze muzycznej artystki.

Głos wyróżnia się ładnem, szlachetnem brzmieniem oraz dobrem wykształceniem technicznem, z wykonanych zaś utworów większe wrażenie wywarła, interpretowana z subtelnym smakiem artystycznym, arja Mozarta.

P. Jerzy Żurawlew, znany już z kilkakrotnych występów na estradzie koncertowej, wykonał wspaniały koncert fortepjanowy b-moll Czajkowskiego, oraz nad program Campanellę Liszta i etiudę Chopina, wykazując ogromną technikę, w niektórych szczegółach wprost imponującą (np. oktawy) i olbrzymi temperament, którego niepohamowane wybuchy szkodzą nawet często całości wykonywanej kompozycji. Zwróciłbym również uwagę na niezupełnie zrównoważony stosunek odcieni dynamicznych (zbyt nikły ton w piano i w pianissimo).

Przypuszczać jednak należy, że przy dalszym rozwoju i pogłębieniu duchowem strona muzyczna interpretacji skrystalizuje się ostatecznie, zyskując na powadze i skupieniu, że zaś co do techniki młody pjanista nawet obecnie może już śmiało rywalizować z wybitnymi wirtuozami doby spółczesnej, więc jeśli sprawdzą się przypuszczenia powyższe, talentowi p. Żurawlewa rokować można piękną bardzo przyszłość.

A. Zabłocki.

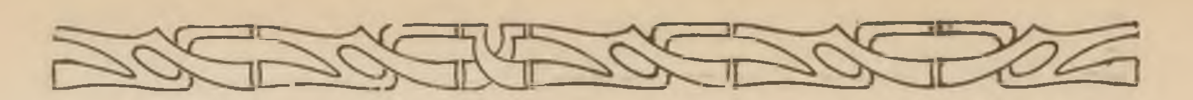
== **Popis szkoły śpiewu p. M. Sobolewskiej.** Tegoroczny popis mającej już swą ustaloną reputację szkoły śpiewu p. Sobolewskiej imponował, jak zwykle, obfitym programem i dużą liczbą popisujących się uczennic. Z całego grona przyszłych adeptek sztuki, wśród których były mniej i więcej uzdolnione (liczba pierwszych przeważała), wyróżniły się przedewszystkiem pp. Staniszewska i Bieniecka. Tej ostatniej zwłaszcza wróżyć można dużą przyszłość artystyczną. Z uznaniem należy podkreślić popisy chóru, który pod doskonałą dyrekcją Henryka Opieńskiego wykonał D'Indy'ego „Na morzu“ i F. Liszta „Chór żeńców“. I wybór kompozycji i artystyczne przygotowanie świadczą najlepiej o zaletach kierownika chóru. *Ch.*

Przegląd czasopism muzycznych.

„**Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft**“ w zeszytach październikowym i listopadowym zamieszcza następujące rozprawy: Komisja do zbadania muzyki lutniowej; Muzyka wzrokowa w madrygałach — przez Alfreda Einsteina; Muzyka starożytna w Brukselli — przez Karola Borrena; Edgar Tinel — wspomnienie pośmiertne; List Antoniego Dechevrens'a do dra P. Wagnera (o rytmie w śpiewie gregorjańskim); O stylu w muzyce (krytyka książki Adlera pod tym samym tytułem); Główne organy w kościele św. Michała w Hamburgu. Ponadto oba zeszyty zawierają działy bieżące, więc obfity przegląd nowości wydawniczych (książki, nuty i czasopisma muzyczne), kronikę etc.

— „**Sammelbände der Internationalen Musik Gesellschaft**“ w zeszycie I—XVI (październik — grudzień) zawiera prace: Albera Cametti: Dokumenty dotyczące życia L. Rossi'ego, kompozytora z 17 w. (1597—1653); H. Riemana: Siedmioczęściowa suita taneczna Monteverdiego; F. Rotha: Opis procesu Leona Hasslera z Heinleinem z powodu automatu samogrającego; W. Gurlitt'a: Uzupełnienie bjografji lutnisty E. Reussnera; Grattan Flood'a: Fishamble St Music Hall, Dublin, from 1741 to 1777; W. Buschkötter'a: Jan Franciszek Le Sueur (bjografja) i J. Prodhomme'a: Muzyka i muzycy w r. 1848.

— „**Die Musik**“ w zeszytach 24 (Rok XI) i 1, 2, 3, 4, 5 drukowało następujące artykuły: dra Hessa: Nowa korespondencja Czajkowskiego; W. Dahmsa: Franciszek Schubert; E. Komorzyńskiego: Wspomnienie o Emanuelu Schikanderze; F. Vogta: Juljusz Massenet; F. Geisslera: Ernest Schuch z powodu jego 40-to letniej działalności artystycznej; E. Neufeldta: Jeszcze słówko o uroczystościach w Hellerau; W. Hischberga: O granicach w muzyce programowej; M. Ungera: Nova Beetoveniana; W. Adama: Obsada orkiestry Bacha; M. Burkhardta: Uroczystości francuskie w Szwerynie; M. Ehrenhausa: O znaczeniu romantyzmu niemieckiego w spółczesnym dramacie muzycznym; A. Heussa: Humor w ostatniej części Oxfordzkiej Symfonji Haydna. Dwa zeszyty



(2 i 3) poświęcono w całości Brahmsowi. Na treść tych numerów złożyły się prace Spechta (Brahms jako symfonista), Riemana (Dowolności w pieśniach Brahmsa pod względem taktowym), Wetzla (Brahms jako harmonista), Jennera (Jak powstał koncert fortepjanowy d-moll Brahmsa), Niemanna (Brahms i nowsza muzyka fortepjanowa), Altmana (Zdania Brahmsa o kompozytorach), Fuller-Maitlanda (Cechy charakterystyczne w twórczości Brahmsa), Jennera (Czy Martsen był odpowiednim nauczycielem Brahmsa?).

— „**Hudebni Revue**" (czeskie czasopismo muzyczne). Z prac, ogłoszonych w №№ 2 i 3, wymieniamy: J. Pihert: Jarosław Vrhlicky w muzyce czeskiej; K. Hoffmeister: 20 lat istnienia kwartetu czeskiego; F. Vanek: Józef Nesvera (w 70 rocznicę urodzin); J. Löwenbach: Korespondencja Smetany z drem Prochazką; K. Hoffmeister: Współczesna nauka gry fortepjanowej; J. Kricka: 4 kantaty Bacha; J. Löwenbach: Karolowi Kowarzowiczowi (w 50-tą rocznicę urodzin); Ch. Sipek: Życie i działalność K. Kowarzowicza; J. Pihert: K. Kowarzowicz; L. Schmidt: „Ariadna na wyspie Naxos". Ch. Hulka: Paweł Vranicky. W sprawozdaniach z nowości wydawniczych zamieszczono ocenę książki dra Jachimeckiego: „Wpływy włoskie w muzyce polskiej".

— „**Allgemeine Musikzeitung.**" Zeszyty 40—50 przynoszą w treści: Problemat bjografji Wagnera (przez dra Kurt Singera); „Meyerbeer" K. Saint-Saens-a (ocena tłumaczenia dokonanego przez dra Möllera): Nowy sposób pracy bjograficznej (z powodu bjografji Schuberta, napisanej przez Dahmsa); O artykulacji i frazowaniu (przez dra Mischa); O pierwszem wykonaniu Rienzi; Henryk Caruso i problemat kształcenia głosu; Księga Hioba (ocena opery Schaffera); Premjera opery R. Straussa „Ariadna na wyspie Naxos"; O książce Stef. Krehla „Nędza muzyczna"; Uwagi na temat reformy wychowania muzycznego; Talent muzyczny i jego dziedziczność; O wykonywaniu symfonji h-moll (niedokończonej) Schuberta; Z życia Jana L. Dusseka; O muzyce fortepjanowej F. Scharwenki; Reklamy z dodaniem tytułów; O trelu w utworach fortepjanowych Mozarta (artykuł ten, pióra Wandy Landowskiej, podajemy na innem miejscu); Porównanie muzyki z architekturą; Instrumenty muzyczne w starożytnym Egipcie; R. Wagner i kobiety (ocena erotycznej bjografji Wagnera); Klara Schuman i Brahms. Jeden z zeszytów (43) poświęcony jest Ryszardowi Straussowi.

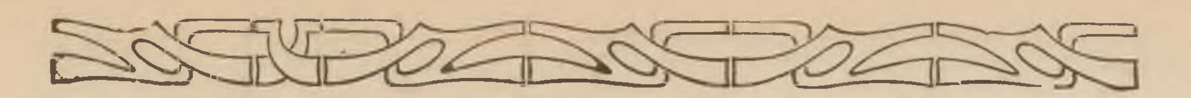
— „**Signale für die Musikalische Welt.**" Treść zeszytów 45-50: Pierwsze wrażenia po wysłuchaniu „Parsifala" — przez dra Schneidera; Opera niemiecka w Charlottenburgu — przez Spanutha; Ryszard Wagner a Giacomo Meyerbeer — przez Aug. Spanutha; „Więzy miłosne" opera d'Alberta; „Ariadna na wyspie Naxos" opera R. Straussa. Skracanie dzieł Bacha — przez Aug. Spanutha: „Krawiec z Malty" opera W. Wendlanda; Zmierzch operetek — przez G. Pauly'ego; Preludja Chopina w obrazach — przez Fredrikshamna; Weingartner i Berlin; Stuletni jubileusz Towarzystwa przyjaciół muzyki w Wiedniu. Pozatem każdy zeszyt zawiera obfity dział sprawozdawczy (koncerty, nowości wydawnicze), liczne korespondencje i wyczerpującą kronikę.

— „**Revue Musicale**" (S. I. M.) w zeszytach za wrzesień — październik i listopad podaje między innemi: O muzyce hebrajskiej (A. Machabey); O wirginalistach angielskich (van den Borren); Człowiek, który improwizuje (A. Suarès); Muzyka w Azji (R. Chauvelst).

— „**Neue Zeitschrift für Musik**" w №№ 40—50 zawiera następujące ciekawsze prace: Kwartet Gewandhausu lipskiego. Czy Parsifal ma być zatrzymany dla Bayreuthu? Mozart w drodze do Pragi; Współczesna muzyka i współczesna kultura; O koncertach ludowych; Nadmiar koncertów; Na własną nutę; Niedrukowane listy Heinego do Meyerbeera; Rok koncertowy 1911/1912; Antoni Dworzak w Karlsbadzie; To i owo o Czajkowskim; Spór o dysonanse; O ilustracji muzycznej; Wagner i kobiety; Znaczenie Humperdincka w spółczesnej twórczości operowej; Emanuel d'Astorga; Szkoły gry fortepjanowej w uczelniach muzycznych.

— „**Russkaja Muzykalnaja Gazieta.**" Zeszyty 40—49 zawierają sporo ciekawych artykułów, z których najważniejsze wymieniamy: Kilka uwag dotyczących historji muzyki wogóle, a rosyjskiej w szczególności — przez Fatowa; O nauce gry fortepjanowej — przez F. Libermana (artykuł ten drukuje się jednocześnie i w „Przegl. muz."); Z powodu cyklu koncertów poświęconych Czajkowskiemu—przez Małkowa; Wrażenia muzyczne za granicą — przez Priwałowa; Autobjografja M. Łysenki; Arnold Schönberg—przez Spechta (tłumaczenie z niemieckiego). Zeszyt 42—43 poświęcono Mozartowi z powodu 125-letniej rocznicy wystawienia „Don Juana"

— Po dłuższej przerwie ukazał się № 3 „**Kwartalnika muzycznego**", organu sekcji naukowej przy Tow. Muzycznem w Warszawie, poświęconego historji, estetyce i teorji muzyki. Numer zawiera dalszy ciąg cennej rozprawy dra A. Chybińskiego „O tabulaturze Jana z Lublina; tegoż autora publikacje dwuch inwentarzy muzycznych krakowskich z XVI wieku i inwentarz Bartłomieja Kieychera, fa-



brykanta i kupca instrumentów w Krakowie (w XVI w.); A. Poliński w artykule „Nieznany skarb muzyczny“ zwraca uwagę na dawne utwory polskie i obce w gdańskiej bibljotece (według katalogu dra Günthera); dalej: artykuł o F. Motilu, pióra M. Skolimowskiego, oraz wspomnienie Piotra Maszyńskiego o zmarłym kompozytorze polskim, E. Paukiewiczu, którego pieśń p. t. „Poranek“ dołączona jest jako dodatek do № 3 „Kwartalnika“. Treść numeru dopełniają sprawozdania z dzieł naukowo-muzycznych obcych i polskich.

KRONIKA.

= **Ś. p. Józef Wieniawski.** W Brukselli zmarł jeden z najstarszych muzyków polskich, pianista i kompozytor, Józef Wieniawski, brat słynnego skrzypka Henryka (1825 — 1880). Obszerniejszą wzmiankę o zmarłym zamieścimy w następnym numerze.

= **Emil Młynarski**, po krótkim pobycie w Warszawie, udał się do Anglji, gdzie od kilku lat zbiera laury w Londynie, Glasgowie, Oxfordzie i innych ogniskach życia angielskiego, dyrygując tamtejszemi orkiestrami symfonicznemi.

Obecnie Młynarski doznaje gorących owacji w Glasgowie, gdzie powitano go z zapałem. Komitet pań oraz członkowie chóru i orkiestry, w liczbie tysiąca osób, powitali dyr. Młynarskiego na oficjalnem przyjęciu. Na zebraniu tem prezydent, lord Prevost, na cześć Młynarskiego wygłosił gorącą mowę, podnosząc zasługi jego na polu sztuki wogóle, specjalnie zaś za pracę jego artystyczną w Glasgowie, gdzie artysta nasz rozwinął najżywszą i najwszechstronniejszą działalność.

Podczas tego przyjęcia odbył się koncert orkiesty szkockiej pod dyrekcją Młynarskiego, który z wielkiem powodzeniem poprowadził dzieła: Beethovena, Wagnera, Barlioza i t. d.

Krytyka angielska wyraża się w najgorętszych słowach pochwalnych o talencie Młynarskiego.

= **Symfonja Młynarskiego** wykonana będzie w sezonie bieżącym w następujących miastach (nie licząc Glasgowa): Petersburgu (pod dyrekcją kompozytora), Brukselli (pod dyr. Verbrugghen'a), Monachjum, Londynie (pod dyr. Wood'a) i Bostonie (pod. dyr. Mucka).

= **Józef Hoffman**, jak donoszą dzienniki, najwięcej w ostatnich czasach grywa w Ameryce i w samym tylko Nowym Jorku dał 18 koncertów. Wakacje artysta spędza w swej willi, w stanie Karolinie, a potem w Szwajcarji nad brzegiem jeziora Genewskiego, gdzie także ma własną willę. Tutaj odpoczywa dwa miesiące, nie dotykając prawie fortepjanu. Sezon tegoroczny Hoffman spędzi w Rosji. Zdaniem artysty, Petersburg pod względem muzyki jest miastem konserwatywnem, Moskwa zaś ulega prądom modernistycznym. W podróży artystycznej Hoffmanowi towarzyszy żona, amerykanka i 6-letnia córka, Marysia.

= **Janina Łada**, znana pjanistka, koncertowała w ostatnich czasach z powodzeniem w Lipsku, Berlinie i Monachjum (dwukrotnie).

= **Na konkurs imienia Mieczysława Karłowicza**, ogłoszony przez Warszawskie Towarzystwo muzyczne z nagrodą rb. 600, złożono w terminie obowiązującym trzy kompozycje, z tych dwa poematy symfoniczne na orkiestrę p. t. „Na dolę i niedolę“ i „Z legiend Grecji“ i koncert Es-moll na fortepjan z orkiestrą. Rozstrzygnięcie konkursu nastąpi w dniu 8 lutego roku przyszłego jako w rocznicę śmierci Karłowicza. Na sędziów konkursu, oprócz członków komitetu Tow., zaproszeni zostali pp. Michał Biernacki, Gustaw Roguski i Roman Statkowski.

= **Preludja Chopina w obrazach.** Robert Spies w sposób całkiem subjektywny zilustrował ołówkiem cały cykl preludjów Chopina, tłumacząc w ten sposób myśli, które, według Spiesa, były genezą powstania tego lub innego preludjum. Wydawnictwo nosi tytuł: F. Chopin's 24 Präludien in Zeichnungen von Robert Spies. Wunderhorn-Verlag. Monachjum, cena 20 marek.

= **Ignacego Waghaltera** zaproszono do dyrygowania koncertem symfonicznym w Akademji św. Cecylji w Rzymie. Koncert odbędzie się 29 b. m.

= **Broszura Weingartnera.** Feliks Weingartner opublikował broszurę p. t. „Przygody królewskiego kapelmistrza w Berlinie“. Broszura ta, w której opisane są wszystkie przykrości, jakie spotkały Weingartnera w Berlinie ze strony intendentury teatrów rządowych, ukazała się nazajutrz po procesie między nim a tą ostatnią i po koncercie, jaki odbył się w Fürstenwaldzie. Wiadomo, iż Weingartnerowi zabroniono dyrygować w Berlinie i w promieniu 15 kilometrów od stolicy kraju.

= **Prezydjum stowarzyszenia „Internationale Musik-Gesellschaft“** na czas od 1 października r. b. do tegoż dnia 1914 roku stanowią: przewodniczący: dr Ecorcheville (Paryż), referent: dr Maclean (Londyn) i skarbnik: dr von Hase (Lipsk).

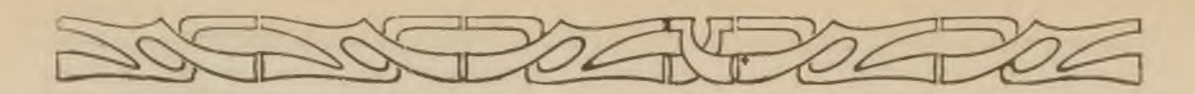
= Uczony niemiecki, **dr Max Friedländer** (Berlin), obchodził 12 października r. b. 60-tą rocznicę urodzin.

= **Pomnik Glucka.** Charaterystyczny jest fakt, że z liczby wielkich i ogólnie znanych muzyków prawie jedynie Glucka dotychczas nie uczczono pomnikiem. Stanie się to dopiero w roku 1914, jako w dwuchsetną rocznicę urodzin Glucka, a miastem, które mu wzniesie pierwszy pomnik, będzie Wiedeń.

= **C. K. Akademja muzyczna w Wiedniu** liczyła w ubiegłym roku szkolnym 933 wychowańców płci obojej.

= **Nagrodę konkursową** w sumie 10,000 koron, przeznaczoną przez Wiedeńskie Towarzystwo przyjaciół muzyki, z okazji obchodzonego w r. b. jubileuszu setnej rocznicy istnienia, przyznano Karolowi Prohazce (prof. C. K. akademji muzycznej w Wiedniu) za utwór chóralny „Święto wiosny“. Sąd konkursowy składał się z d'Alberta, H. Kretzschmara i dra Korngolda.

= **Dyrektorem** konserwatorjum w Brukselli na miejsce zmarłego Edgara Tinela został Leon Dubois, dotychczasowy profesor tej uczelni.



= **Pierwszy międzynarodowy kongres pedagogiczny** odbędzie się w przyszłym roku w Berlinie po świętach wielkanocnych. Prace kongresu podzielone będą jak następuje: I. Ogólne kwestje wychowania i kształcenia. II. Kwestje socjalne. III. Reorganizacja zakładów naukowych muzycznych. IV. Nowe teoretyczne i praktyczne badania i wyniki na polu sztuki wokalnej. V. Reforma śpiewu szkolnego. VI. Kwestje dotyczące techniki i metodyki fortepjanu i skrzypiec.

= **Praga.** Konserwatorjum w Pradze otrzyma w r. 1913 od kraju 134 tysiące kor zapomogi, zaś Filharmonja 6,000 koron.

= **Akademja czeska** przyznała następujące nagrody: po 800 koron Franciszkowi Pickowi i Otakarowi Ostrcilowi za opery i 500 koron J. Kriczce za uwerturę do „Niebieskiego ptaka".

= **Rzym.** Koncertami w Augusteum w sezonie bieżącym dyrygować będą: Toscanini, Ferrari, Guarnieri, Guy, Marisussi, Molinari, Nedbal, Bodanzky, Brecher, Meyrowitz, Reichwein, Schuch, R. Strauss.

WARSZAWSKA ORKIESTRA FILHARMONICZNA

Piątek, dnia 20 grudnia 1912 r., o godz. $8^{1}/_{4}$ wiecz.

V-ty wielki abonamentowy koncert symfoniczny

pod dyr. **ZDZISŁAWA BIRNBAUMA**

solista **MAURYCY ROSENTHAL** (fortepjan).

Ludomir Różycki. *„Król Kofetua"*, poemat symfoniczny (nagrodzony na konkursie Filharmonji Warszawskiej).

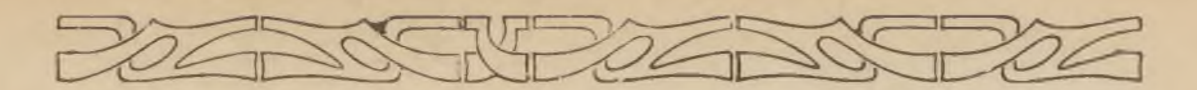
Swój ostatni poemat symfoniczny osnuł L. Różycki na smutnej przesubtelnej opowieści znanego poety czeskiego, Juljusza Zeyera (ogłoszonej po polsku przedj dziesięciu laty w „Chimerze"). Słów kilka napisał o legiendowym królu Szekspir, Zeyer wyśnił o nim sen smutny w Rawennie, a Burne Jones przekazał zwiędłą z tajemniczej tęsknoty postać jego i żebraczki-królowej, żony króla Kofetuy, w przedziwnym swym obrazie. Długo po świecie cudownym szukał król Kofetua cudownej dziewicy, której wzrok duszę jego raz przeszył, a kiedy ją znalazł, za żonę pojął. ją żebraczkę, miłością swą i bogactwami pragnął uszczęśliwić; nie miał jednak spotkać jej wzroku, błąkającego się w niepojętej dali. I dłużej jeszcze, niż jej samej, szukał spojrzenia żebraczki cudownej, aż u stóp jej białych jak kość słoniowa, wycisnąwszy na nich w pocałunku cały żar swojej miłości, padł nieżywy. „Skonał z tęsknoty wielkiej" — jak mu to w przekleństwie wywróżyła stara niewolnica, kiedy dzieckiem był jeszcze...

„Król Kofetua" wykonywany był niedawno przez Warszawską Orkiestrę Filharmoniczną na koncertach danych we Lwowie i Krakowie.

Gustaw Mahler. Symfonja № 1 D-dur.

Znajdująca się na programie dzisiejszego koncertu symfonja I powstała w roku 1888, wykonaną była po raz pierwszy w Peszcie w r. 1891 i w tym też roku wydano ją drukiem. W Warszawie słyszeliśmy ją pierwszy raz w r. 1904, kiedy na czele Filharmonji stał dyr. Młynarski, który pierwszy kładł podwaliny pod obecny stan kultury muzycznej u nas i, dzierżąc ster artystyczny Filh., zapoznawał publiczność warsz. z najnowszymi przejawami twórczości muzycznej zarówno polskiej (w owe czasy liczącej b. skromny szereg przedstawicieli), jak i obcej.

Wszystkie symfonje Mahlera, z wyjątkiem tych, które zaopatrzył w program, jak np. III, zajmują pośrednie miejsce pomiędzy muzyką programową a absolutną. I-szą symfonję zaopatrzył był Mahler pierwotnie w program, opowiadając w niej „o dniu powszednim", komentarz jednak później cofnął, pozostawiając w ten sposób zupełną swobodę fantazji słuchacza w przyjmowaniu wrażeń. Mahler tak się wyraża



o programowości I-szej symfonji: „Die erste Symphonie hat überhaupt noch niemand erfasst, als dieienigen, die mit mir gelebt“. Zdaniem Schiedermaiera Mahler odzwierciedla w symfonji wydarzenia własnego życia. Część I (Langsam. Schleppend. Wie ein Naturlaut) rozpoczyna 62 taktowy wstęp. Kwartet smyczkowy *ppp* intonuje nutę pedałową *A* (powtarzająca się dość często w tej części) jakby wprowadzając nas po długotrwałej zimie w nastrój dnia wiosennego; w 7 takcie odzywa się motyw z charakterystycznym interwalem kwarty, która w dalszym rozwoju tematycznym symfonji odgrywa pierwszorzędną rolę. Właściwie już w 3 takcie wstępu odzywa się urywkowo ten interwal. W 30 takcie klarnet naśladuje głos kukułki. W myśl wskazówki kompozytora trąbki z początku mają być umieszczone w oddali i dopiero po kilkunastu taktach zajmują miejsca w orkiestrze przy właściwych pulpitach *). Myśl główna I części rozpoczyna się w takcie 62 (sehr gemächlich). Wprowadzają ją wszystkie wiolonczele; waltornie, fagot i basklarnet towarzyszą jej. Wspaniałe kontrasty dynamiczne (częste fortissima to znów dyskretne pianissima) cechują tę część, niezbyt jasną pod względem koncepcji. Część druga (Kräftig bewegt, 3/4 takt, A-dur) o charakterze scherza, nastrojona jest na nutę niemieckiego ländlera. Część III (Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen, takt 4/4, d-moll). O ile części poprzedniej melodja i harmonja nadawały charakter pogodny, wesoły, w części III wesołość ta przybiera daleko szersze rozmiary. Jest to część, która decyduje o wartości całego dzieła, a zarazem uważaną bywa za jedno z meisterstücków Mahlera. Już po kilku taktach wstępu określenie: „Mit Parodie“ przygotowuje nas do czegoś nadzwyczajnego i ciekawego: do parodji... marsza żałobnego. Kotły rozpoczynają tę część interesującą, poczem kontrabasy, następnie szereg innych instrumentów przejmują kolejno zaintonowany temat, przypominający Mozarta. Cechą charakterystyczną I-go tematu (8-mio taktowego) jest powtarzanie każdego taktu. Interesujący jest w tej części kanon osnuty na temacie I. Myśl II (w G-dur) przypomina piosenkę ludową o dość wesołym nastroju. Część III kończy się ogólnem zciszeniem przy uporczywem powtarzaniu w basie dwuch dźwięków: D. i A. Po uderzeniu pianissimo nuty ostatniej rozlega się dźwięk żeli (talerzy), dęte wpadają z akordem przy silnem fortissimo kotłów i rozpoczyna się część ostatnia symfonji: Finał. Wyposażona w dość bogatą linję melodyjną, część ta posiada dużą dozę temperamentu. Nastrój burzliwy finału stanowi przeciwieństwo do części poprzednich. Mistrzowskie kojarzenie tematów, wśród których przewijają się i fragmety z I części, należy do cenniejszych zalet tego ustępu.

O całości dzieła można wydać treściwą charakterystykę: ma nastrój pogodny, wesoły, harmonje niewyszukane, mimo to nie banalne, instrumentacja nadzwyczaj ciekawa, bogata w różne efekty kolorystyczne.

R. Schumann. Koncert fortepjanowy a-moll.

Jedna z najdoskonalszych kompozycji Schumana, gienjalne wcielenie cudownie poetycznych pomysłów wielkiego romantyka w skończenie piękną i jasną formę. Koncert Schumana, stanowiący od lat paru ozdobę wszystkich największych pjanistów, był napisany w okresie najwyższej twórczości Schumana około 1842 r. w chwili, w ktśrej jak sam pisał: za ciasno mi na fortepjanie z mojemi ideami, pragnąłbym panować nad orkiestrą“...

W koncercie tym, podobnie jak w innych pracach orkiestrowych, Schumann trzyma się formy wskazanej przez Beethovena. Treść jednak pozostaje nawskroś oryginalna, wydatną cechą romantyczności owiana, *prawdziwie schumanowska*, co dziełu temu jedyne w swoim rodzaju nadaje znaczenie.

Zadaniem Schumana było stworzyć „etwas Eigenthümliches und Badeutendes“, *coś szczególnego i ważnego zarazem.*

Któryś z niemieckich estetyków powiedział, iż rozważając każde dzieło muzyczne Schumana, doznaje się uczucia, jakby się słuchało jego spowiedzi. Jest w tem wiele prawdy, gdyż istotnie wszystkie swoje pragnienia, tęsknoty, marzenia, wypowiedział Schuman w swych utworach nadzwyczaj plastycznie.

---

*) Efekt ten można osiągnąć przez zastosowanie trąbek z surdynkami.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie 2 rb. półrocznie 1 rb.

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Mchał, prof., Widok 14.
Cymbaliński Stefan, prof. Mokotowska 49.
Czerniawskii Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Krucza 40.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, prof., Wilcza 53.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, prof., Al. Jerozolimska 43.
Chojnacki Roman, Mokotowska 41, tel. 289-50.

Nauczyciele śpiewu solowego.

Chodakowski Józef prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol prof., Nowy-Świat 7.
Lipiański Józef prof., Moniuszki 4, telefon 280-16.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Al. Jerozolimskie 54 m. 7.
Myszuga Aleksander, prof., Kr.-Przedmi 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, prof., Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Bieżyna Marja (akompanjament), Nowowiejska 5, m. 22, tel. 286-77.
Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Gajewska Felicja (akompanjament), Chmielna 64.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Janowska Marja, Wiejska 5, m. 20.
Jarzębska Jadwiga (ucz. prof. Michałowskiego), Nowolipki 58 m. 9. przyjmuje w niedzielę od 3—6.
Kruziński Wincenty, Krucza 40.
Liberman Filip, prof., Wilcza 47/49.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łukasiewicz Fr. pjanista z praktyką koncertową, Sosnowa 13 m. 6, od 11—1. Udziela artystycznej gry na fortepjanie. Współudział w zespołach komeralnych i akompanjament.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa, Chłodna 30.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Neumark-Sokołow Wera, Żórawia 3 m. 7, telefon 239-42.
Norkuska Helena, Marszałkowska 53a.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12
Ostrzyńska Helena, Nowogrodzka 3 m. 5. telefon 133-40.
Płosajkiewicz L. T., Teodora 17 m. 7.
Przyałgowski Ignacy prof., Zielna 15.
Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander prof., Hoża 18.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczawiński Stanisław, Grzybowska 17.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), Nowy Świat 22.
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14, m. 20. przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, prof. szkoły Tow. Muz., Wspólna 51.
Tołkacz Józef, prof. szkoły Tow. Muz., Złota 39, od 10 do 12.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 5, telefon 71-05.
Wąsowska Rudiger Marja, prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81, od 5—7.
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, telefon 140-58.
Wieczorek Zofja, Nowogrodzka 31 m. 12, telefon 128-14.
Wiśnicka-Welska Janina, Elektoralna 45.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Żabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 4 — 5.
Żołnierkiewiczówna Leonja (ucz. prof. Ursteina), Marszałkowska 53a.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Giżycki Wacław, Krucza 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Andrzejowski Adam, prof. Włodzimierska 10.
Aust Romuald, prof., Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, prof., Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Nowogrodzka 43 m. 23.
Dłutowski Wojciech, Zjazd 7.
Kreczmer Arkadjusz, Oboźna 9.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer prof., Krucza 23,

Kierownicy chórów.

Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „Lutni“, Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Wspólna 51.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Birnbaum Zdzisław, S-to Krzyska 34.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na scenę i na estradę. Wielka 62. Codziennie od $2^{1}/_{2}$—$3^{1}/_{2}$.

Związki.

Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.
Związek muzyków Król. Polskiego, Foksal 14.
Związek muzyków i śpiewaków, N.-Świat 4.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna prof. Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.

Szkoła muzyczna prof. J. Lipiańskiego, Moniuszki 4, telef. 280-16.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pjanista, kompozytor, Piotrkowska 71.

F. R. Halpern, pjanista i krytyk, Zielona 7.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepjanowej.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)

Piotrków.

Alfons Brandt, dyrektor kurs. muz., solista-skrzypek, lekcje gry skrzypcowej i udział w koncertach.

T. Mazurkiewicz, (prof. kurs. muz. A.Brandta) lekcje gry fortepjanowej, nauk teoret. i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, organowej i zespoły chóralne.

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjan. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

Busz Wanda, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3.

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Moskwa.

Wielhorski Aleksander, Preczistienskija worota, „Bojarskij dom" № m. 62.

Kraków.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Krzyża 5, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) prof. śpiewu solowego i chórów dziecinnych i młodzieży, Batorego 18.

Lipski Stanisław, prof., Straszewskiego 25.

Lwów.

Dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muz. na uniwersytecie lwowskim, Plac św. Jura 6.

Skrzydlewski Jan, Chorążczyzny 10.

Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.

Wyższa szkoła muzyczna Sabiny Kasparek (kierownik artystyczny Jerzy Lalewicz prof. ck. Akademji muzycznej w Wiedniu; kierownik kursów teoretycznych dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muzyki na uniwersytecie lwowskim), ul. Batorego 36.

Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.

Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierownictwem prof. Lalewicza, Teatralna 1.

Białecka Antonina, Kalecza 6.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: 3 rb. 60 kop.: półrocznie 2 rb. kwartalnie 1 rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy 15 kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnia Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 po pp., Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Mokotowska № 41. Telefon Redakcji № 289-50.**